VALENTIN SCHERER

3 1761 04693331 3

DEUTSCHE MUSEEN

KURFÜRST MAXIMILIAN I. VON BAYERN
RADIERUNG VON W. HOLLAR NACH A. VAN DIEPENBEECK

VALENTIN SCHERER

DEUTSCHE MUSEEN

ENTSTEHUNG UND KULTURGESCHICHTLICHE BEDEUTUNG UNSERER ÖFFENTLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN

MIT 24 ABBILDUNGEN

VERLEGT BEI EUGEN DIEDERICHS / JENA 1913

LIBRARY
MAY 30 1973
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2210
S4

MEINER FRAU

INHALTSVERZEICHNIS

SEITE

VORWORT VII

EINLEITUNG 1

DIE KUNST- UND WUNDERKAMMERN DES XVI. UND XVII. JAHRHUNDERTS 6

GEMÄLDEGALERIEN UND ANTIKENKABINETTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS 43

VERLUSTE UND ZUWACHS DER SAMMLUNGEN IM ZEITALTER NAPOLEONS I. 102

NEUE AUFGABEN UND ERSTE GROSSE MUSEUMS-BAUTEN 131

MUSEEN FÜR KULTURGESCHICHTE UND KUNSTGE-WERBE 186

GALERIEN FÜR MODERNE KUNST UND STÄDTISCHE MUSEEN 217

DIE NEUESTEN ZIELE 245

LITERATURVERZEICHNIS 259

REGISTER 269

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN 285

VORWORT

DIE Museen für bildende Kunst nehmen heute einen hervorragenden Rang im Geistesleben unseres Volkes ein. Nicht mit einem Schlag, sondern in allmählicher Entwicklung sind sie zu ihrer jetzigen Größe und Bedeutung angewachsen. Diesen Weg zu verfolgen ist von um so höherem Interesse, als wir dabei die mannigfachsten Einblicke in die Kultur der verschiedenen Zeiten gewinnen.

So eigenartig und wertvoll die Betrachtung dieses Entwicklungsganges ist, so wurde sie doch bisher im Zusammenhang kaum vorgenommen. Das Werk von G. Klemm ist längstens überholt und die Museumskataloge können, selbst bei eingehender Geschichtsbetrachtung, nur ihre eigene Sammlung berücksichtigen. Auch das letzterschienene wertvolle Buch von J. von Schlosser behandelt ausführlich nur einen bestimmten, wenngleich sehr wichtigen Abschnitt, und bietet für die späteren Zeiten nur Hinweise. Das Bedeutsame aber liegt gerade im Betrachten der Gesamterscheinung, deren Darstellung hier versucht wird.

Nach zwei Seiten hin ergab sich eine notwendige Einschränkung des Stoffes. So verlockend und geschichtlich begründet es erschien, die zum Teil sogar älteren Kunstsammlungen Österreichs miteinzuschließen, so mußte dies doch unterbleiben, um die Einheit und den Überblick des Buches nicht zu gefährden. Aus den gleichen Gründen werden auch nur jene deutschen Museen behandelt, die von jeher an führender Stelle stehen und aus deren Geschichte sich die wesentlichen und grundlegenden Gesichtspunkte ergeben. Nur so glaubte der Verfasser der von Schlosser mit Recht angedeuteten Schwierigkeit einer Gesamtbetrachtung begegnen und zugleich eine, wenn nicht empfindliche, doch immerhin vorhandene Lücke ausfüllen zu können.

Leider war es dem Verfasser nicht möglich, die wichtigen Akten der einzelnen Museen einzusehen, und er war auf die im Druck erschienenen Nachrichten angewiesen. Doch sind diese, dank der regen Einzelforschung, so zahlreich, daß sich daraus ein sicheres Bild gewinnen läßt. Bei der Zerstreutheit des Materials aber und bei seiner hier versuchten Zusammenfassung erschien ein Literaturnachweis im Anhang nicht ohne Wert.

Endlich sei dem Verfasser gestattet, auch an dieser Stelle allen, die ihn bei Ausführung der Arbeit unterstützt haben, besonders seiner Vorleserin, Fräulein Erika Russ, zu danken.

Wilmersdorf, im September 1912 DR. VAL. SCHERER

EINLEITUNG

In der Renaissancezeit, der noch unsere Gegenwart so viele kostbare Errungenschaften verdankt, schlug auch die Geburtsstunde der heutigen Museen. Wohl war auch dem christlichen Mittelalter das Ansammeln von Kunstwerken an bestimmten Stellen nicht fremd. Die stolzen Kirchen romanischen und gotischen Stils trugen an ihren weiten Torbögen, in den prächtigen Vorhallen, an den Gesimsen und Pfeilern des Innern zahlreiche bedeutende Skulpturwerke. Von den Wänden und Altären oder den buntgezierten Fenstern strahlte in lebhaften Farben die bildliche Darstellung vom Leben des Erlösers und seiner Heiligen. Die Sakristei barg manch kostbares, von feinster Künstlerarbeit zeugendes heiliges Gefäß, dazu vielleicht das Andenken irgendeines befreundeten Gönners an seine Reise ins Gelobte Land und die dort geschauten Merkwürdigkeiten, oder gar ein Stück des hochgeschätzten wundertätigen Einhorns. Wertvolle Reliquien, die man in den Heiltumsweisungen an großen Kirchenfesten dem versammelten Volke zu zeigen pflegte, oder die der Besucher in der Sakristei selbst bewundern konnte, Andacht und Neugier gleichermaßen befriedigend. Aber wenn man den Gang durch eine mittelalterliche Kirche etwa dem durch ein heutiges Museum vergleichen wollte, so bliebe man doch nur an der Außenseite der Dinge haften. Denn mochten auf den Altären noch so viele Schnitzereien und Gemälde der verschiedensten zeitlich und räumlich voneinander getrennten Meister prangen, mochten Hunderte von Figuren und Figürchen die tote Masse des Steins beleben — alles stand im Dienst einer einzigen großen Idee, die die ganze Zeit beherrschte: dem christlich-religiösen Gedankenkreis. Und diesem religiösen Gedanken dienten auch die Pilgerandenken ans Gelobte Land, irgendein seltenes Tier, ein merkwürdiges Pflanzengebilde, die sagenhafte Greifenklaue oder der mit staunender Ehrfurcht betrachtete Schenkelknochen des Riesen Goliath. Nur daß bei dem Beschauer die Freude am Seltsamen die fromme Ehrfurcht leicht zurückdrängen konnte. So kann man in diesen rein zufällig zusammengekommenen und hier aufbewahrten Seltsamkeiten wohl die ersten Ansätze von dem finden, was der Folgezeit häufig zur Hauptsache werden sollte. Aber man muß sich ständig vergegenwärtigen, daß diese in den Sakristeien aufbewahrten Kuriositäten in dem kirchlich-religiösen Zusammenhang nur eine untergeordnete und beiläufige Rolle spielen, während sie später einen wichtigen Bestandteil des Sammlungssystems bilden, daß somit die bestehenden Zusammenhänge auch hier nur an der Außenseite der Dinge liegen.

Mit der Renaissance aber wird dies anders. Die Rückkehr zur Antike und die Belebung der eigenen Zeit durch Gedanken der großen Vergangenheit

ändert nicht nur die gesamte Bildung, führt nicht nur eine unerhörte und unerreichte Blüte der bildenden Kunst herauf, sondern veranlaßt den Menschen zugleich, diese Kunstwerke zu studieren und zu sammeln. Schon von Petrarca wissen wir, daß er die gewaltigen Ruinen Roms mit scheuer Bewunderung betrachtete und gegen ihre willkürliche Zerstörung sein warnendes Wort erhob. Sein Freund Cola di Rienzi, so lächerlich seine mit falschen antiken Vorstellungen durchsetzten politischen Anschauungen auch waren, sorgte für die würdige Aufstellung einer antiken Inschrifttafel und im Hause eines Niccolo Niccoli, eines Poggio finden sich antike Statuen, Gefäße und Münzen. Schon die nächste Generation aber läßt sich nicht mehr mit dem Zusammenbringen antiker Werke genügen. Lorenzo Medici sammelt moderne Bilder, Statuen und geschnittene Steine, die er in seinem prächtigen Palast zu Florenz oder in der Villa Careggi aufstellen läßt. Wohl ist dabei der Gedanke, alle diese Kostbarkeiten für sich selbst zu benutzen, ausschlaggebend, aber daneben wirken diese Werke zugleich erziehend auf den Geschmack und belebend auf die eigene Kunst. Denn, wenn wir erfahren, daß der junge Michelangelo in den Mediceischen Gärten bei St. Marco, dem damaligen antiken Museum von Florenz, kopiert hat, so treffen wir schon hier eine Idee, die bis fast in unsere Zeit hinein als eine wichtige Aufgabe der Museen betrachtet wurde. Die Anlage der großen, noch heute berühmten italienischen Sammlungen fällt jedoch erst ans Ende des XV. und in die Blütezeit des XVI. Jahrhunderts. In Rom beginnen systematische Ausgrabungen, und die Grundlagen zum Vatikanischen Museum werden gelegt. Die Herzöge von Ferrara und Mantua, die Nachkommen der Medici in Florenz und Rom, richten ihre weltberühmten Gemäldegalerien ein. Mit der Blüte der Kunst ist auch deren Schätzung immer größer geworden, und das Bestreben, die Werke berühmter Meister zu besitzen, verbreitet sich schnell und teilt sich von Italien der gesamten zivilisierten Welt mit.

Freilich, so rein und künstlerisch, wie man in Italien diese Fragen zu lösen verstand, konnte der Museumsgedanke in anderen Ländern nicht durchgeführt werden. Die innige Berührung mit der eigenen Kunst, die Jahrhunderte alte Befreiung des Geistes, die der Italiener erlebt hatte, ließen ihn auch hierin den übrigen Völkern weit vorauseilen und entgegengesetzte Bestrebungen, die auch bei ihm nicht fehlten, siegreich überwinden. Langsamer nur vermochten andere Länder das Beispiel Italiens nachzuahmen. Vielgestaltig und oft verwirrt war der eingeschlagene Weg, aber doch können wir den Gang verfolgen und sehen, wie die aus Italien kommenden Anregungen fördernd und befruchtend gewirkt haben. Nicht zuletzt in dem Land, das von jeher in wechselvoller Beziehung und in regstem Verkehr mit Italien gestanden hat: in Deutschland.

Bei dem mächtigen Aufschwung, den das gesamte geistige Leben Deutschlands zu Beginn des XVI. Jahrhunderts genommen hatte, waren auch, stärker als früher, künstlerische Fragen in den Vordergrund getreten. Mochte auch die Stellung des schaffenden Künstlers eine weniger glückliche als in Italien sein, mochte namentlich auch durch den ausländischen Stil, dem man allerorten nachzueifern strebte, die eigene nationale Entwicklung in eine Bahn gelenkt werden, die bald zur Willkür und Übertreibung führte — die Freude am Kunstwerk, das Interesse der Allgemeinheit an ihm wird größer und der Sammeleifer beginnt sich zu regen. Dieser Sammeleifer wächst in gleichem Maße, in dem die große Kunst selber von ihrer Höhe herabgleitet, und begegnet uns ausgesprochen gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, um sich im Laufe der Zeiten immer mehr zu steigern. Dabei ist ganz natürlich, daß im Vordergrund dieser Sammlertätigkeit das fürstliche Element steht. Wohl treffen wir auch unter den Humanisten und Gelehrten, sowie reichen Privatmännern auf gleiche Bestrebungen. So besaß der Dürerfreund Wilibald Pirkheimer neben seinen Büchern auch eine Anzahl von Kunstwerken. Die Imhoffs hatten unter ihren Schätzen wertvolle Handzeichnungen Dürers, und im Hause der Fugger gab es nicht nur die prachtvollsten Gebrauchsgegenstände, sondern wir erfahren aus einem Inventar des Jahres 1566 unter anderem von einer ausgedehnten Sammlung von 91 Musikinstrumenten, deren zahlreiche Variationen der gleichen Gattung nicht mehr auf den Gebrauch allein schließen lassen, sondern die Neigung des Liebhabers und Sammlers verraten.

Aber vermöge der ganzen Tendenz der Zeit tritt der Privatmann doch hinter dem Fürsten zurück. Dies war um so natürlicher, als nicht nur die Mittel, sondern auch die Beziehungen, die dem Fürsten zur Verfügung standen, ihm seine Zwecke bedeutend erleichterten. Am meisten springt dies in die Augen bei der großen Kunstkammer, die Kaiser Rudolf II. auf seinem Prager Schloß errichtete. So schwächlich und verderblich seine politische Tätigkeit war, so ungern er sich den Geschäften der Regierung widmete, um sich ihnen bald völlig zu entziehen, so eifrig war er darauf bedacht, seine Sammlungen zu vermehren. Überall, besonders in Spanien und Italien, waren seine Botschafter für ihn tätig. Wer eine Gunst, wer die schnelle Abwickelung eines Geschäftes beim Kaiser durchsetzen wollte, der konnte sich nicht besser empfehlen, als durch die Übersendung eines oder gar mehrerer Kunstgegenstände. So sucht der vom Papst verbannte Herzog Cesare von Ferrara im Jahre 1599 die Gnade des Kaisers durch Übersendung Tizianscher Gemälde zu gewinnen. Auch vom Hofe in Turin erhält Rudolf derartige Geschenke, die ihn hoch erfreuen, jedoch äußert er im gleichen Augenblick seine größte Unzufriedenheit darüber, daß unter der ansehnlichen Sendung sechs antike

Kaiserbüsten fehlen. Er ruhte nicht eher, bis sie im Jahre 1606 doch noch in seinen Besitz kamen. Ebenso schickt der kaiserliche Gesandte in Madrid, Graf Khevenhiller, wiederholt Bilder als Geschenke und bemüht sich zugleich, andere Werke dort aufzukaufen. Denn der Kaiser war über alle Bewegungen auf dem damaligen Kunstmarkt genau unterrichtet und besaß Verzeichnisse der bedeutenderen Sammlungen, auf die er seine Geschäftsträger unablässig hinwies.

Dabei war sein Geschmack entschieden auf das Künstlerische gerichtet. Eine besondere Vorliebe scheint er für nackte weibliche Gestalten gehabt zu haben, deren Darstellungen er namentlich auch von dem Herzog von Ferrara zu erreichen suchte. Unter seinen Gemälden sind die besten Meister: Tizian, Raffael, Correggio und der damals in Italien weilende Rubens vertreten. Ein Bronzerelief des Giovanni da Bologna, das sich unter einer von seinem nach Modena geschickten Hofmaler Hans von Achen dort ausgewählten Sendung befand, trägt er eigenhändig unter dem Ausruf: »Das ist nun mein!« in sein Zimmer, um es auf einen Schrank zu stellen. Als ihm ein in seinen Diensten stehender Angehöriger der Familie Granvella, ein Graf von Cantecroix, das Dürersche Gemälde der zehntausend Märtyrer nicht im Original, sondern in einer Kopie überschickt, gerät er in großen Zorn und enthebt den Botschafter seines Postens. Später, im Jahre 1600, gelangte dieses Gemälde mit anderen Kostbarkeiten doch noch durch Kauf von den Erben des als Sammler bekannten spanischen Kanzlers Granvella in den Besitz des kunstliebenden Fürsten, dessen Interesse sich aber nicht auf die gleichzeitige oder kurz vergangene Blüteepoche der bildenden Kunst beschränkte, denn wir treffen in dem eben erwähnten Ankauf auch ein wertvolles Münzkabinett und antike Gefäße und wissen, daß sich in seiner Sammlung zu Prag Werke wie der Amazonensarkophag und der sogenannte Ilioneus befunden haben. Auch für Handzeichnungen besaß der Fürst Verständnis und hat im Jahre 1588 aus dem Imhoffschen Nachlaß eine Anzahl Blätter von Albrecht Dürer erworben, wenngleich das ebenfalls aus dem Nachlaß Granvellas stammende Gebetbuch Maximilians mit den köstlichen Randzeichnungen Albrecht Dürers infolge der Veruntreuungen eines Dieners, der gerade die echten Blätter daraus entwendet hatte, nicht wie früher geglaubt nach Prag gelangte.

Hier hatte der Kaiser in Sälen und Zimmern des Schlosses seine kostbare Sammlung, die allein 413 Gemälde zählte, aufgestellt. Tagelang erfreute er sich an den Bildern und Statuen, den Gefäßen und Uhrwerken, den Instrumenten und was er sonst zusammengebracht hatte. Aber nur selten war es einem Besucher vergönnt, diese Schätze zu schauen. Nicht jeder war so

glücklich wie der Kardinal Hippolyto von Este, der, selbst ein Sammler, im Jahre 1604 auf Rudolfs dringende Einladung und mit einigen Gemälden als Geschenk für den Kaiser in Prag erschienen war und über die Besichtigung der Kunstkammer begeistert schrieb: »Ich sah die Gemälde, die sowohl wegen ihrer Zahl, wie wegen ihrer Güte bewundernswert sind und außerdem kostbare steinerne Gefäße verschiedener Art, Statuen und Uhren, kurz einen Schatz, der seines Besitzers würdig ist.«

Wir müssen es uns aus den schon im Vorwort angeführten Gründen versagen, auf die Schilderung dieser Sammlung näher einzugehen und können ebensowenig die schon früher entstandene und seinerzeit weltberühmte Ambraser Sammlung des Erzherzogs Ferdinand hier betrachten. An Rudolf II. aber durften wir nicht vorübergehen, weil er am deutlichsten die schrankenlose Nutzbarmachung der fürstlichen Stellung für die Sammelleidenschaft offenbart und weil er mit seiner Verbindung von Kunstliebe mit Kuriositätenfreude am besten die Brücke zwischen den italienischen und deutschen Sammeltendenzen schlägt. Denn wenn sich neben den eigentlichen Kunstwerken auch viele andere Gegenstände in seiner Sammlung befanden, so sehen wir darin, daß auch er sich von dem Geiste seiner Zeit nicht zu trennen vermochte. Dieser Zeitgeist aber hatte gerade in Deutschland schon vorher die rein künstlerischen Gesichtspunkte in den Sammlungen fast vollständig zurückgedrängt.

DIE KUNST- UND WUNDERKAMMERN DES XVI. UND XVII. JAHRHUNDERTS

WENN in den großen Sammlungen Italiens im XV. und beginnenden XVI. Jahrhundert das Augenmerk auf die rein künstlerische Darstellung gerichtet war, trotzdem das Gegenständliche selbst seine Bedeutung durchaus nicht verloren hatte, so lagen die Verhältnisse in Deutschland wesentlich anders. Der deutsche Geist hatte sich nicht so frei den großen Errungenschaften der Renaissance anzuschließen vermocht, wenngleich die einzige Befreiungstat Luthers auf religiösem Gebiet für die spätere Zeit auch dem gesamten Geistesleben der Nation zur größten Bedeutung werden sollte. Auch in Italien war ja die Hochflut der Renaissance mit dem Zeitalter eines Leo X. dahingegangen und fanatisch religiöse Ideen begannen aufs neue die Menschheit in Fesseln zu schlagen. Wohl sollten die gewaltigen Entdeckungen auf dem Gebiete der Wissenschaft und Natur nicht verloren sein, nur die Form, in der sie sich oft äußerten, hing noch gar zu eng mit der alten Scholastik zusammen und die Systematisierung, sowie der enzyklopädische Standpunkt, den man dem gesamten Leben gegenüber einzunehmen suchte, mußten sich auch in ihren Nachteilen offenbaren. Dies wird gerade aus der Anlage von Kunstkammern ersichtlich. Und so erlangen diese über das Spezialinteresse hinaus eine Bedeutung, aus der wir einen tiefen Einblick in die Gesamterscheinungen des damaligen geistigen Lebens gewinnen können. Denn hier besonders herrscht das Bestreben nach möglichst vollständiger Zusammenfassung und Systematisierung des Weltbildes, das in seinen zahllosen äußeren Erscheinungen vorgeführt werden soll.

Die neuentdeckte und von vielen Seiten beobachtete und erforschte Natur führte den Menschen mit zwingender Notwendigkeit dazu, die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen, soweit er ihrer habhaft werden konnte, zu sammeln und zu sichten. Die Beobachtung des Weltalls machte neue Instrumente notwendig, hieß die Bewegungen und Stellungen der Erde und der Himmelsgestirne beschreiben und veranschaulichen. Die ungenügende Kenntnis aber, die man über vieles noch besaß, die alte Vorstellung von den übernatürlichen Kräften und dem geheimnisvollen Zauber, der den Dingen innewohne, wurde jetzt neu belebt. Neben dem Makrokosmos stand die Einzelerscheinung der drei großen Naturreiche, die man ebenso zu erforschen bemüht war. Hierbei aber gerade stieß man auf immer neue Formen und richtete sein Augenmerk ganz von selbst auf die vom Gewöhnlichen ab-

weichenden Erscheinungen. Da begegnete man verwachsenen Menschen, abnormen Tieren, phantastischen und abenteuerlichen Gesteinen und Versteinerungen, Erzstufen und Korallenbergen, die sich, nachdem einmal die Beschäftigung mit ihnen begonnen hatte, immer mehr häuften. So erhielt das Seltsame und Wunderbare, das Kuriose und die Rarität mit jedem Tag neue Nahrung. Die Neuentdeckung ganzer Weltteile, das Bekanntwerden mit fremden Völkern und deren wunderlich erscheinenden Gebräuchen bestärkte nur noch diese Vorliebe und regte zum Sammeln solcher Dinge an, worunter Federschmuck und verarbeitete Kokosnußschalen anfänglich den Vorrang besaßen. Haben doch auch große Künstler diesem Geschmack gehuldigt und hat ein Mann wie Dürer nicht nur die Mißgeburt eines Schweines in Kupfer gestochen, sondern, um einen gestrandeten Walfisch zu sehen, eine mehrtägige Reise während seines Aufenthaltes in den Niederlanden unternommen und einen der Indianer, wie sie beim Empfang Karls V. in Antwerpen im Festzuge einhergingen, in seinen Randzeichnungen zu Maximilians Gebetbuch künstlerisch verwertet. Es ist natürlich, daß sich bei Verfolgung gerade dieser Gesichtspunkte das »Theatrum mundi« zu einer immer unübersehbareren und chaotischen Raritätenkammer entwickelte. Doch tritt diese Überladung in der Hauptsache erst später, am Ende dieser ersten Periode hervor und erscheint bei den großen, hier zu behandelnden Sammlungen keineswegs als allein ausschlaggebend.

In diesem Zusammenhang aber konnte die bildende Kunst selber nur ein Gebiet von vielen sein und hatte sich wie jedes andere dem Weltbild einzufügen. Dies geschah dadurch, daß man das Material des Kunstwerkes als entscheidendes Merkmal betrachtete. Noch ein anderes trat hinzu. Die deutsche Kunstblüte war vorüber. Das Verständnis für die hervorragenden Leistungen des Auslandes war noch nicht gereift. Nur für die antike Kunst, als dem Ausdruck einer bedeutenden Kultur besaß man größeres Interesse. Aber auch dieses Interesse war viel mehr historisch-gegenständlich, als künstlerisch. Man wollte die Büsten und Statuen von Kaisern, Feldherren, Dichtern und Philosophen des Altertums, so wie sie Paulus Jovius zusammengestellt und nicht nur literarisch bekannt gemacht, sondern auch in seinem Hause zu Como im Bilde vereinigt hatte, in möglichst vollständiger Reihe zusammenbringen. Münzen und geschnittene Steine standen lediglich wegen der auf ihnen befindlichen Porträts in hoher Geltung. Darstellungen von Schlachten aus jener Zeit, deren Größe man verehrte, waren geschätzt und beliebt. Ihnen schlossen sich einzelne Gestalten aus der Geschichte des eigenen Vaterlandes an. Hier aber kam mehr der dynastische, als der historische Gedanke zum Ausdruck. So werden große Bildnissammlungen von Fürsten und Kaisern

und dann von Angehörigen und Ahnen des fürstlichen Sammlers, die am liebsten bis in die graueste Vorzeit hinauf geführt werden, angelegt. Man ist bestrebt, diese Serien möglichst vollzählig herzustellen, und kümmert sich nicht um die etwaige politische oder sonstige Bedeutung des Einzelnen. Dem gleichen dynastischen Zweck dienten die Sammlungen von Münzen der eigenen Zeit, von Gnadenpfennigen, die die Stelle unserer heutigen Orden vertraten und die ebenso wie die gern und häufig auf irgendwelche Ereignisse geprägten Medaillen mit dem Bildnis des Fürsten geschmückt waren und seinen Ruhm verkündigten. Diese Werke enthielten häufig neben dem künstlerischen auch einen beträchtlichen materiellen Wert, sofern sie fast immer aus Edelmetall bestanden. Wie solche Dynastengeschlechter werden dann auch Schriftsteller, Entdecker, Erfinder und Gelehrte der eigenen Zeit und jüngsten Vergangenheit zu Serien vereinigt. Die Kunst selber hatte in diesen zahllosen gemalten Bildnisreihen keine Stätte. Minderwertige Meister stellten sie, das Stück oft um wenige Taler im Massenbetriebe her. Nur Zufall war es, wenn sich darunter das Gemälde eines erstklassigen Meisters verirrte. Nicht viel anders stand es mit den religiösen Bildern. Auch hier überwog das Gegenständliche, nur daß vermöge des vorhandenen Bestandes dabei die Kunst eher zu Wort kommen konnte und daß in der Zeit der größten Blüte sich in dem religiösen Vorwurf die mannigfachsten künstlerischen Probleme auszuleben imstande waren.

Die Kunst selbst aber hatte man mit der Künstelei verwechselt. Wohl hören wir von recht bedeutenden Summen, die von Kunstliebhabern ausgegeben wurden. Aber nur etwa in vereinzelten Bauwerken und deren Freskenschmuck ist ein Zug nach der großen Kunst zu erblicken, die eigentliche Sammeltätigkeit richtet sich auf ein anderes Gebiet. Die gediegene Arbeit und künstlerische Vollendung des Handwerks hatten ihm eine Stellung nicht nur neben, sondern über der hohen Kunst bereitet. Man verwechselte die Schwierigkeit und Künstlichkeit einer Arbeit, deren mühsame und zeitraubende Herstellung, die Fülle der dazu notwendigen einzelnen Kunstgriffe mit den hohen künstlerischen Grundgesetzen. Und auch hier kam die Freude am Seltsamen zum Vorschein. Je mühsamer die Technik, je ausgeklügelter das Ganze und seine Teile, desto weiter erscholl sein Ruhm. Das ist die Zeit, in der die kostbaren Prunkschränke entstanden, in der man eingelegte und reichverzierte Tische sammelte und aufstellte. Das prächtigste, zugleich auch beste Beispiel für diese Liebhaberei ist der jetzt in Berlin befindliche Pommersche Kunstschrank, den Herzog Philipp II. von Pommern auf Veranlassung Hainhofers in den Jahren 1610—15 in Augsburg hatte anfertigen lassen. Schon die lange Dauer zeigt die Schwierigkeit der Herstellung; zahlreiche Meister waren daran

beteiligt. Der prachtvolle Schrein trägt an seinen Außenwänden sowie an den Innenseiten reiche eingelegte Arbeit, silberne Figürchen, Halbedelsteine mit allegorischen Bildern ziehen sich um das Ganze. Die Überraschungen aber liegen in den Dutzenden von Schubfächern wohlgeordnet verborgen. Eine schier unübersehbare Zahl von einzelnen höchst kunstreich ausgeführten und zierlich gearbeiteten Instrumenten für Mathematik und Astronomie, Toilettegegenständen, Trink- und Eßgeräten, Apothekerkästchen, Büchsen, Spielen, Uhren taucht aus immer neuen versteckten Fächern auf, dazu ertönt von einem im Innern verborgenen Musikinstrument eine liebliche Weise. Kurz, wir sehen hier nicht nur ein fürstliches Nécessaire, wie es ursprünglich gedacht war, sondern eine ganze Kunstkammer im Kleinen vor uns, auch sie zusammengehalten durch eine allgemeine Idee, die über die Einzelgegenstände zu triumphieren sucht und in den allegorischen Darstellungen und Figuren ihren höheren Ausdruck findet.

Die von jeher gepflogene Vorliebe für Schau- und Prunkgeräte tritt auch in der Kunstkammer in ein neues Stadium. Man häuft kostbare Gefäße und Schüsseln, Eßbestecke und ähnliches hier auf und bevorzugt dabei namentlich allerlei wertvollere Gesteinssorten, wie Achat, Jaspis, Onyx, Korallen. Ebenso liebte und bestaunte man die wundersamsten und abenteuerlichsten Drechslerarbeiten, die zum Teil von fürstlichen Personen herrührten. Schnitzereien in Elfenbein, Perlmutter, Schildpatt waren überall zu finden, und man hatte seine kindliche Freude an kleinen in Edelmetall getriebenen, mit Edelsteinen und Perlen besetzten Figürchen.

Der schon hierin liegende spielerische Zug wurde noch erhöht durch das Interesse, das man der mechanischen Bewegung entgegenbrachte. Auch dabei läßt sich deutlich verfolgen, wie eine große Idee zur kleinlichen Spielerei ausarten kann. Der Einblick in die gewaltigen Bewegungsgesetze des Weltalls hatte den Menschen immer vertrauter mit den mechanischen Prinzipien gemacht. Diese zu demonstrieren dienten die zahlreichen Astrolabien und andere, den Kreislauf der Erde und der Gestirne verdeutlichende Mechanismen. Hierdurch vervollständigte sich die Technik, die Freude an beweglichen Gegenständen wuchs und das Uhrwerk triumphierte. Figuren begannen zu laufen und sich zu bewegen, Glocken ertönten, Musikwerke spielten selbsttätig ihre Weisen, und alles fand begeisterte Zustimmung des Beschauers.

Wir pflegen heute über diese Dinge zu lächeln, und doch können wir nur zu leicht bemerken, wie dieses rein gegenständlich-historische oder kuriose Interesse an der Kunst in weiten Kreisen des naiven Volkes die herrschende Anschauung ist. Man vergleiche nur einmal die Zahl der Besucher eines Panoptikums mit der eines Museums, man lese die Berichte über irgendeine

neue künstlich bewegte Figur, wie etwa jenes vor einigen Jahren aufgetauchten elektrischen Menschen Enigmareille, der das Entzücken und den Gesprächsstoff des jeweiligen Publikums bildete. Und wenn im Gegensatz dazu ein wahrhaft künstlerisches Verständnis in unserer Zeit doch vorhanden ist, so dürfen wir nicht vergessen, daß ein wenngleich tief verborgener Kern hiervon auch in jenen Anschauungen lag, deren Läuterung im Laufe der Zeiten erfolgt ist.

Wie aber die wirr erscheinende und unabsehbare Fülle einer solchen Kunst- und Wunderkammer System und tieferen Sinn besaß, das erfahren wir aus einer im Jahre 1565 erschienenen und von dem bayrischen Leibarzt Samuel Quicheberg verfaßten Schrift, die eine Anleitung zum Sammeln und zugleich eine Systematisierung des ganzen Stoffes bildet. Schon der Titel weist darauf hin, daß es sich in diesem »Umfassendsten Theater« um ein Museum handelt, das die einzelnen Materien des Weltalls enthält, damit man in diesem Theater nicht nur die Eigenschaften des einzelnen Stückes erkennen könne, sondern auch die Stücke unter sich zu vergleichen imstande sei. In fünf Klassen teilt der Verfasser das gesamte Universum ein und gibt jeder dieser Klassen zehn oder elf Unterabteilungen, Inskriptionen. An der Spitze der ersten Abteilung, d. h. am Anfang des ganzen Museums, stehen religiöse Darstellungen jeder Art und jeder Materie. Dann aber wendet sich der Verfasser der Persönlichkeit des Museumsinhabers zu, gibt Bilder und Stammbäume des Gründers, seines Hauses, seiner Freunde. Ansichten und Beschreibungen von seinem Lande, von den Städten, von den Tieren dieses Landes schließen sich an. Es tritt also deutlich eine auf Heimatkunde gerichtete Tendenz in den Vordergrund. Doch ist diese Heimatkunde erst die Folgeerscheinung, während der Sammler im Mittelpunkte steht. Daß dieser Sammler keine gewöhnliche Persönlichkeit sein kann, sondern eine bevorzugte fürstliche Lebensstellung einnimmt, ergibt sich schon hieraus zur Genüge. Von den einzelnen Landgebieten des Museumsgründers aus liegt der Gedanke an Beschreibung und Abbildung größerer Landstrecken und der ganzen Erde, sogenannte Mappen, nahe. Daran knüpfen sich leicht die wichtigsten Begebenheiten auf diesen Ländern: Abbildungen von Schlachten und Kriegsereignissen, Triumphzügen, Festen, Leichenfeiern, für welch letztere man in jenen Zeiten eine besondere Vorliebe besaß. Architektonische und maschinelle Bilder vervollständigen diesen Zusammenhang. Die zweite Klasse enthält plastische Arbeiten allen Materials, der Groß- und Kleinkunst, Münzen und Medaillen, Goldschmiedearbeiten. Entsprechend der feinen Metallarbeit gehören hierher auch die Uhren und, im Anschluß an die künstliche Zusammensetzung dieser Werke, überhaupt alle Künsteleien (Artificialien). Die dritte Klasse umfaßt

den Reichtum der Natur: ausgestopfte und getrocknete Tiere, Skelette und Modelle, sowie deren einzelne Teile, Pflanzenprodukte, namentlich wohlriechende ausländische Gewächse, Farben und Farbhölzer, Muscheln und Versteinerungen, Erze und Metalle in freiem und gebundenem Zustand, Gesteinssorten und Edelsteine roh und verarbeitet. In der vierten Klasse finden sich die mannigfachsten Instrumente zur Beobachtung und Bearbeitung der Natur. Neben Musik- und astronomischen Instrumenten stehen Künstlergerätschaften, dann Hebe- und Brechwerkzeuge, chirurgische Instrumente, Toilettegegenstände, Jagd- und Fischgeräte. Auch Instrumente zur Unterhaltung, also Spiele, gehören hierher. Im Anschluß an die Werkzeuge fremder Völker werden hier deren Waffen und Kleidungsstücke angereiht, und im Zusammenhang damit schließt diese Klasse mit Kleidungsstücken und Gewändern der Familie des Gründers und hervorragender Persönlichkeiten. Die fünfte Klasse endlich enthält Gemälde in allen Techniken, Kupferstiche und Handzeichnungen, um von hier aus, den Gedanken des Schreibens und Zeichnens festhaltend, auf Tabellenwerke überzugehen, diesen gliederten sich ganz von selbst weitere Stammbäume und Genealogien an. Von ihnen gelangt Quicheberg zu den Abbildungen erlauchter und berühmter Männer in möglichst großer Zahl, denen er die Wappen von Familien mit Landschaften anschließt. Zu den Gemälden stehen die gewirkten und gestickten Teppiche in nächster Beziehung und finden hier ihre logische Anordnung. Am Schluß dieser Klasse aber stehen Sinnsprüche und Sentenzen, die an den Wänden und wo es anginge in dem Museum verteilt sein sollten, um gleichsam die innere Bedeutung, sowie den Zusammenhang des Ganzen zu betonen und festzuhalten.

Aus dieser kurzen Inhaltsangabe vermögen wir uns eine deutliche Vorstellung von dem Plan einer solchen Kunstkammer zu machen. Wir sehen, wie das scheinbar Unzusammenhängende und Durcheinandergewürfelte für den Denker des XVI. Jahrhunderts doch in geheimer innerer Beziehung stand. Und wie über der Mannigfaltigkeit im Einzelnen der Gedanke an den Zusammenhang des Weltalls dominierte, das sprechen auch noch spätere Beschreibungen deutlich aus, die uns darauf hinweisen, wie aus all den aufgestellten wunderbaren und künstlichen Dingen die göttliche Allmacht zu erkennen sei. Selbstverständlich entspricht diese Systematisierung keineswegs den logischen Anforderungen, die wir heutzutage zu stellen gewöhnt sind. Von dem Wesen der Dinge geht der Verfasser leicht auf die rein äußerliche Erscheinung über und macht dadurch nach unseren Begriffen absonderliche Sprünge. Das fällt uns am stärksten vielleicht in dem Augenblick auf, da er Gewänder des Stifters und seiner Familie an die Kleidungsstücke ausländischer Völker anschließt

und damit sein System der ersten Klasse, in welcher die Heimatkunde eine gewisse, wenngleich sekundäre Rolle spielt, willkürlich durchbricht. Wir haben daraus vor allem zu entnehmen, daß wir uns bei Vergleichung derartiger Museologien mit unsrer Jetztzeit davor hüten müssen, moderne Ideen und Bestrebungen in der Gedankenwelt des XVI. Jahrhunderts zu suchen.

QUICHEBERG selbst aber lebte am Hofe eines Fürsten, der sich eifrig bemühte, eine jener Kunstsammlungen, wie sie dem Charakter der Zeit entsprachen, zustande zu bringen. Sicherlich dürfen wir dabei annehmen, daß die Anschauungen des Arztes auf seinen fürstlichen Herrn nicht ohne Einfluß blieben, während die praktische Betätigung dessen, was Quicheberg theoretisch forderte, ebenso bestimmend auf seine Schrift zurückwirken mußte. Herzog Albrecht V. von Bayern war ein kunst- und prachtliebender Herr. Noch heute geben die Codices, in denen die von ihm bestellten Goldschmiedearbeiten abgebildet sind, die Miniaturen, die Hans von Mülich ausführte, davon Zeugnis, und über sein inniges Verhältnis zur Musik belehrt uns die Wertschätzung, die er seinem berühmten Kapellmeister Orlando di Lasso entgegenbrachte. Neben seinem alten Schloß begann er den Bau einer neuen Residenz, legte er schöne Gärten an, die mit Statuen, Vasen und Brunnen ausgestattet wurden. Durch Heranziehen flandrischer Gobelinarbeiter und venezianischer Glasbläser suchte er die heimische Industrie zu beleben. Ebenso gründete er die Bibliothek, die er durch Aufkauf ganzer Büchersammlungen, wie der des Hartmann Schedel und Hans Fugger, vermehrte. Selber durch Reisen in Italien gebildet, war er durch die Kenntnis der dortigen Kunst veranlaßt worden, auch seine Residenz zum Mittelpunkt künstlerischer Bestrebungen zu machen. Man hat lange Zeit seine Sammeltätigkeit und sein Kunstverständnis überschätzt, um dann, wie dies ja meistens geschieht, in das ebenso falsche Gegenteil umzuschlagen. Überblicken und prüfen wir die zahlreichen Nachrichten, so ergibt sich für uns in Albrecht V. ein Sammler, der durchaus in den Anschauungen seiner Zeit wurzelt. Wie er mit deren Schwächen und Mängeln behaftet ist, so ist er doch emsig bemüht, etwas Großes und Ganzes zu leisten, und hat wenigstens in der Aufstellung eines Teiles seiner Sammlungen einen bis in unsre Zeit wirkenden Gedanken der Trennung vorweggenommen.
Im Mittelpunkt seines Interesses stand die Antike, deren Monumente er überall zu sammeln suchte. Aber es fehlte ihm jede genauere Kenntnis der wahren künstlerischen Größe jener Epoche, und an ihre Stelle trat auch bei ihm der historisch-gegenständliche Zug, der seine ganze Zeit beherrschte. So kam es, daß Albrecht weniger auf Erwerb großer Monumentalkunstwerke ausging, als auf eine möglichst vollständige Sammlung von Porträtbüsten römischer

Cäsaren nebst ihrer Angehörigen, antiker Feldherren, Dichter und Schriftsteller. Die Bezeichnung dieser Büsten aber war, da die Vergleichung und genaue wissenschaftliche Kenntnis fehlte, eine derart willkürliche, daß etwa ein Pompejus zum Octavianus Augustus, eine dazu noch mit ihrem Namen Didia bezeichnete weibliche Bronzebüste zur Lollia, Caligulas Gattin, ein Epikur zum Septimius Severus, eine Diana zur Claudia gestempelt wurde. So war unter den 192 Büsten knapp ein Dutzend richtig benannt. Unter den übrigen Werken befanden sich einige weibliche Gewandstatuen, ein tanzender Satyr, in der Art des Giustinianischen, ein ruhender in der Art des Praxitelischen, ein Marc Aurel im Panzer. Doch waren alle nur Durchschnittsarbeiten. Schlimmer noch als die falschen Bezeichnungen war die eigenmächtige Ergänzung der vielfach als Torsen angekommenen Werke. Es mochte noch angehen, wenn man auf einen antiken Rumpf einen anderen, ebenfalls antiken Kopf setzte oder wenn man antike Bruchstücke, so gut es eben ging, zusammenfügte. Mit dieser Praxis hat ja erst unsre stilkritisch weiter vorgeschrittene Zeit aufgeräumt. Ärger, und für die künstlerische Unbildung des Herzogs charakteristisch war es, daß man Köpfe und Torsen in Gips ergänzte und dadurch geradezu grauenhafte Gebilde schuf, die nun als antike Werke aufgestellt wurden, und denen man durch Übermalung mit schwarzer Farbe ein einheitliches Aussehen zu geben suchte. Und noch bedenklicher war, daß man vielfach auf moderne Fälschungen, die zudem nicht einmal in echtem Material ausgeführt waren, hereinfiel.

Dies allerdings hatte seinen Ursprung in den Unterhändlern, auf die der Herzog in Italien angewiesen war. Am besten noch konnte der Fürst mit dem Mantuaer Antiquar Jakob Strada zufrieden sein. Dieser Mann suchte seinen Auftraggeber ehrlich zu bedienen und gab auch bei den Kaiserbüsten da und dort die richtigeren Namen an, denen man dann aber in München nicht folgte. Im übrigen aber sind seine Beschreibungen in den eingesandten Verzeichnissen doch höchst ungenau, und es war unmöglich, daß sich der Herzog danach ein bestimmtes Bild von den Kunstwerken machte. Das strebte man auch gar nicht an, sondern glaubte allzuwillig den hochtrabenden Namen. Auch war die Geschäftspraxis selber durchaus willkürlich. Der Herzog setzte den von Strada angeführten Preisen einfach seine eigenen gegenüber, die natürlich meistens niedriger gehalten waren und den Unterhändler veranlaßten, seinerseits die Preise möglichst hochzuschrauben. Trotz der Unterbietung aber war die geringe Ware doch noch überzahlt. Viel gewissenloser war Nikolaus Stoppio, der in Venedig für den Herzog arbeitete. Dieser suchte seinen Konkurrenten Strada mit allen Mitteln zu verdächtigen und herabzusetzen und versprach dem Herzog goldene Berge. So sollten namentlich die in jener Zeit

infolge der Verarmung venezianischer Adliger häufiger zum Verkauf stehenden Privatsammlungen stets die großartigsten Antiken enthalten, aber nur ihm, Stoppio, sei es durch seine Schliche und Beziehungen möglich, Einzelnes daraus zu erhalten. Kamen dann seine Sendungen an, so bestanden sie meistens in wertlosen Torsen oder Fälschungen und erregten den Unwillen des betrogenen Fürsten. Wir vermögen aus den erhaltenen Korrespondenzen einen tiefen Blick zu tun in das Unwesen, das derartige Unterhändler trieben, in eine Gewissenlosigkeit, die in jener Zeit des schwierigen Verkehrs und der Vertrauensseligkeit in höchster Blüte stand. Dazu wußte man auch damals schon mit der Sammelleidenschaft zu rechnen; und wie diese bei Albrecht von Stoppio immer wieder gekitzelt wird, so erfahren wir an einer anderen Stelle, daß auf die Nachricht von der bevorstehenden Ankunft Stradas in Rom die dort verkäuflichen Antiken im Preise bedeutend gestiegen seien. War dann der Ankauf doch geglückt, so erfolgte erst der höchst schwierige Transport. Nur langsam und in großen Zwischenräumen gelangten die Kisten über Venedig nach München. Wochen- und monatelang verzögert sich eine Absendung wegen mangelnder Fuhrgelegenheit oder wegen Überschwemmung der Straßen. Dann wieder leidet die Fracht unter den schlechten Wegen, und es ist kein Wunder, wenn aus den endlich angekommenen Kisten vielfach nur Trümmer in buntem Wirrwarr erstehen. Auch die Zahlungen, als deren Vermittler die Fugger auftraten, machten oft große Schwierigkeiten, und in späteren Zeiten suchte der Herzog aus Rom durch Geschenke zu erlangen, was ihm zu kaufen nicht mehr möglich war. Eine Hoffnung, die sich in den meisten Fällen als trügerisch erwies. Auch in den eigenen Landen ließ Albrecht Nachforschungen anstellen und suchte namentlich in Besitz da und dort aufgetauchter antiker Münzen zu gelangen, über deren Auffindung man ihm regelmäßig berichten mußte.

Diese Münzen, sowie die antiken Gemmen und Kameen spielten in der Sammlung des Herzogs eine bedeutende Rolle. Sie waren, wie auch die Werke der antiken Kleinplastik, leichter zu erhalten und zu transportieren. Wie wenig man aber an letzteren das edle Material zu schätzen wußte, das lehrt der Umstand, daß auch diese zierlichen Figuren, deren Wert großenteils in ihrer feinen Modellierung und Detailbehandlung besteht, mit einer schwarzen Farbe übertüncht wurden. Zur Aufbewahrung der Münzen aber, unter denen man die goldenen natürlich am meisten schätzte, wurden kostbare Schreine angefertigt, die oft reichlichen figürlichen Schmuck und allerlei eingelegte Arbeit enthielten. In diesen, Pyramiden, künstliche Felsen oder ähnliche Gebilde darstellenden Kabinetten lagen in zahlreichen Schubladen die Münzen aufbewahrt, und aus Berechnungen Stradas über Ebenholz, Elfenbein, verschieden-

farbige Leder zum Ausschlagen erfahren wir, daß die für solche Münzschränkchen ausgegebenen Summen recht bedeutend waren.

Um alle diese Werke, die ihm doch von höchster Bedeutung schienen, würdig aufzustellen, faßte schon Albrecht den Plan, ihnen ein eigenes Gebäude zu errichten. Im Jahre 1569 wurde hierfür in der Nähe der Residenz der sogenannte Jägerbühel als Bauplatz erworben, und noch unter Albrecht begann die Errichtung des Antiquariums, das jedoch erst unter seinen Nachfolgern Wilhelm V. und Maximilian I. vollendet werden sollte. Der ganze Saal, der sich im Erdgeschoß des ein längliches Rechteck bildenden Baues befand, war 336 Schuh lang und 45 breit und durch 34 Fenster an den beiden Längsseiten erhellt. Im ersten Stock dieses Gebäudes befand sich kurze Zeit die stattliche Bibliothek, an deren Stelle aber schon Maximilian Privatgemächer anbringen ließ. Um den Eindruck des großen Saales noch zu steigern, ließ Maximilian I. den Boden um elf Stufen vertiefen. Ums Jahr 1600 wurde eifrig am Bau gearbeitet, dessen Wände und Fußboden mit Marmor ausgelegt und mit Marmorbänken versehen waren, während die Schmalwand gegenüber dem Eingang ein herrlicher Kamin zierte. In den Laibungen und Nischen der Fenster erblickte man die Ansichten von bayrischen Städten, Örtern und Burgen, welche Hanns Thonauer gemalt hatte. An der Decke befanden sich die allegorischen Gemälde des Peter Candid, »an welcher der zuwissen begürige Verstand nit allein die schön abgemahlte Tugenden betrachten, sondern auch nach denselben seinen Wandel richten kan«. An den marmornen Säulen aber prangten, gemäß den noch fortlebenden Anregungen Quichebergs, allerlei Sentenzen und Bibelsprüche in goldenen Lettern. Dieser äußere Prunk und Glanz entsprach aber keineswegs den darin aufgestellten Werken. In den Nischen der Fenster und der beiden Schmalwände standen die so mangelhaft ergänzten Statuen. Die Büsten, je drei männliche und drei weibliche, waren unter den Fenstern angebracht, und bei jeder war in Goldschrift auf schwarzem Grunde der hochtrabende Name, den eine kritiklose Willkür erfunden hatte, zu lesen. Das übrige stand im Saale umher. Darunter Bronze-Nachbildungen des Farnesischen Stiers und der Florentiner Ringer, aber auch bei den Gefäßen ein alabasterner Krug, angeblich von der Hochzeit zu Kana.

Alle Berichte stimmen darin überein, wie imponierend der Eindruck dieses Saales war. Bald nach seiner völligen Ausstattung liegt uns eine solche Nachricht in einer der zahlreichen Relationen des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer vor. Dieser Mann hatte die ausgedehntesten Beziehungen zu den verschiedensten Höfen jener Zeit. Seine Vaterstadt und einzelne Fürsten verwendeten ihn zu bestimmten politischen Missionen und erbaten sich

dann wieder mündliche und schriftliche Berichte, die er in Form regelmäßiger Korrespondenzen seinen Auftraggebern zustellte, und worin er sie bei der Schwierigkeit des damaligen Nachrichtendienstes über alle wichtigen Ereignisse auf dem laufenden erhielt. Neben seiner politischen Tätigkeit, die ihn an zahlreiche Orte Europas führte, hatte er ein offenes Auge für die bildende Kunst, zu deren Sammlern er selbst gehörte, und vermittelte er nach den verschiedensten Richtungen hin besonders solche Kunstwerke, die in dem berühmten Augsburg hergestellt wurden. Seine Aufzeichnungen vom Ende des XVI. und den ersten Dezennien des XVII. Jahrhunderts gehören zu den wertvollsten Nachrichten, die wir über die Kunstsammlungen jener Zeit besitzen.

Im Jahre 1611 war er in München anwesend und schildert uns lebendig das dort Geschaute. Er war kritisch genug, den Unterschriften der Büsten ein berechtigtes Mißtrauen entgegenzubringen, freute sich aber des Glanzes dieses in rotem, weißem und schwarzem Marmor erstrahlenden Saales, und wenn wir auch darin, daß er die Sammlungen selber über die in Rom und Florenz befindlichen stellt, eine starke höfische Schmeichelei erblicken müssen, so dürfen wir seinem Urteil doch glauben, das er in die Worte zusammenfaßt: »Und ist dies Antiquarium wohl ein königlich Zimmer«, eine Bemerkung, welche auch noch viel spätere Besucher ähnlich wiederholen. Es wird stets das bleibende Verdienst Albrechts V. sein, daß er nicht nur die Antike so stark heranzog, sondern sie in ihren großen Monumenten in einem besonderen Raume aufzustellen bestrebt war. Denn durch diese Trennung war die Wichtigkeit der alten Kunst hervorgehoben, deren gesonderte systematische Sammlung erleichtert und ihr Verlorengehen in dem Chaos der Raritätenkammer vermieden. Auch verschlägt es nichts, daß die antike Kleinplastik sowie die alten Münzen doch noch in der Kunstkammer untergebracht waren, denn ein völlig systematisches und logisches Auseinanderhalten der einzelnen Teile mußte jener Zeit noch fremd sein. Um so weniger aber dürfen wir den hier erstmals ausgedrückten Gedanken der Trennung unterschätzen.

Aber nur eine Seite seiner Sammeltätigkeit ist in dem Antiquarium vertreten. Ebenso eifrig war Albrecht V. auf die Anlage und Ausbildung seiner Kunstkammer bedacht, die er im ersten Stock des Marstalles unterbrachte und wozu er ihn in den Jahren 1563—67 ausbaute. Die Räume dieses einen viereckigen Hof umschließenden Gebäudes wurden in den Jahren 1571—78 im Innern ausgemalt und mit all den Gegenständen angefüllt, die Albrecht V. im Laufe der Zeit aufgehäuft hatte. War aber schon sein der Antike entgegengebrachtes Interesse mehr gegenständlich-historisch als künstlerisch, so herrschte in seiner Kunstkammer noch viel mehr dieser unkünstlerische Geist. Hier huldigte er

ungebunden dem Hang nach dem Absonderlichen und Seltsamen, der seine ganze Zeit auszeichnet. Ja es scheint, daß er noch stärker als viele andere an Wunderlichkeiten allerart Gefallen fand. Ebensowenig finden wir hier die systematische Anordnung, wie sie etwa ein Quicheberg verlangte und wie sie doch in der Anlage und Anordnung des Antiquariums vorhanden war. In wirrem Durcheinander wird alles gesammelt, und bedeutend sind die Summen, die der Herzog für seine Liebhaberei ausgibt. Kein Wunder, daß die Landstände beim Regierungswechsel im Jahre 1579 dem neuen Herzog Wilhelm, der die beträchtlichen Schulden Albrechts in der Höhe von 2360000 fl. hatte übernehmen müssen, die weitere Sammeltätigkeit unterbanden, wenngleich glücklicherweise der geforderte Verkauf einer größeren Anzahl wertvoller Sammlungsgegenstände unterblieb.

Ein im Jahre 1598 aufgenommenes Inventar, das im wesentlichen den Bestand der Kunstkammer Albrechts V. wiedergibt, zählt nicht weniger als 3407 Nummern, worunter allein 780 Gemälde verzeichnet sind. Aber gerade diese Gemäldesammlung wirft ein grelles Licht auf den schlechten Geschmack und den nach dem Absonderlichen gerichteten Geist des Herzogs. Was an bedeutenderen Werken vorhanden war, das hatte in der Hauptsache schon Wilhelm IV. ⟨1502—50⟩ gesammelt. Sein Leben fiel noch in die Blüteepoche der deutschen bildenden Kunst, aber auch er hatte mehr Sinn für das Gegenständlich-Historische als das Künstlerische. Seine bedeutendsten Aufträge galten zwei ganz im Geist der Zeit gehaltenen Bilderserien. Die Taten römischer Helden, eines Mucius Scävola, Horatius Cocles und anderer, die man aus den Schriftstellern so genau zu kennen glaubte und als nachahmenswerte Vorbilder ansah, sollten auch im Bilde verherrlicht werden. Die Darstellung berühmter Schlachten, Alexanders Sieg über Darius, das furchtbare Ringen der Karthager und Römer bei Cannä wurden in Bestellung gegeben. Ihnen schloß sich eine Serie berühmter Frauen aus der Bibel und der römischen Geschichte an: Judith, Susanna, Esther, Clölia, Lucretia, Virginia. Alles war natürlich im Kostüm und Charakter der Zeit des Bestellers und ausführenden Künstlers gehalten. Wie weit man kritisch von einer wahren Kenntnis der Vergangenheit entfernt war und wie naiv man sie mit den Augen der Gegenwart zu schauen verstand, das lehren gerade diese Bilder, auf denen wir die Krieger in mittelalterlicher Rüstung, geharnischt und gewappnet im Kampfe sehen, die die Belagerung Alesias durch Cäsar mit Kanonen vor sich gehen lassen, kurz, die die eigenen Verhältnisse auf die Vergangenheit übertragen. Wie es sich dabei nicht um künstlerische Werte, sondern lediglich um die Schilderung des Vorganges handelte, so leisteten auch Maler dritten und vierten Ranges, wie Feselen, Refinger die Hauptarbeit, während ein Altdorfer, ein

B. Beham und Burgkmair nur wenig vertreten sind, Dürer oder Holbein in diesen Serien völlig fehlen.
Mit diesem unkritischen und rein gegenständlichen Interesse für die Antike verband sich ein historisch-dynastischer Zug in der Schätzung der gleichzeitigen Kunst. Die Bildnisse der Ahnen und Verwandten des Bayrischen Hauses hatte ebenfalls schon Wilhelm IV. zusammengebracht. Sie wurden unter Albrecht V. ergänzt. Sein Interesse ging in dieser Richtung noch viel weiter und veranlaßte ihn, die Serien möglichst vieler europäischer Höfe, der österreichischen, spanischen, französischen, englischen, italienischen Herrscherhäuser zu sammeln und aufzustellen. Die üblichen alten Dichter und Schriftsteller, einzelne deutsche Kaiser, wie Karl der Große und Barbarossa, Helden der deutschen Vergangenheit, berühmte Entdecker, Damen des Bayrischen Hofes traten hinzu. Natürlich waren diese Hunderte von Bildern nur wertlose Handwerksarbeit und ihre Ähnlichkeit war, wie schon bei den Antiken, mehr wie problematisch. Nur ganz vereinzelt begegnet uns ein Name wie Holbein mit seinem Bildnis des Bryan Tuke, dessen Urheber aber erst eine spätere Zeit entdeckte. Auch die Lucretia Dürers war lediglich des antiken Vorwurfes willen erworben, und mythologische oder allegorische Szenen waren vielfach nur als Begleitstücke der antiken Kaiserbilder gedacht. Sogar in diese Bilder spielt das dynastische Element hinein, und von einem jetzt verschollenen Parisurteil Cranachs wird ausdrücklich mitgeteilt, daß in den Hauptfiguren die Porträts Kaiser Maximilians I. und seiner Schwestern dargestellt seien. Die Erwähnung verschiedener Lucretien und Venusbilder, darunter auch eines solchen von Tizian, das Rudolf II. im Jahre 1592 begehrt haben soll, sowie eines Cranachschen Liebesgartens läßt vielleicht den Schluß zu, daß auch Albrecht V. für diese Vorwürfe eine ähnliche Vorliebe wie Rudolf II. hatte, wogegen die religiösen Bilder überraschend gering an Zahl sind.
Immerhin waren bei diesen Gemälden, wenngleich rein zufällig und keineswegs beabsichtigt, große Künstlernamen vertreten. Daß es dem Herzog aber hierum durchaus zu tun war, sehen wir außer an seinen Bildnisserien am erschreckendsten aus einem anderen Zweig seiner Kunstkammer. Es lag noch im spielerischen Geiste und im Kuriositätensinn der Zeit, wenn Gemälde erwähnt werden, auf denen menschenähnliche Figuren durch bestimmte Naturprodukte, Tannenzapfen, Blätter, Früchte, besonders im Anschluß an die verschiedenen Jahreszeiten dargestellt sind. Ein Salvator Mundi aber, dessen Augen durch ein Schnürchen zu bewegen waren, erscheint uns auch für jene Zeit eine arge Geschmacklosigkeit, und vollends verstehen wir nicht, daß ein Mann, der doch in so mannigfache Berührung mit der bildenden Kunst gekommen war, Freude daran finden konnte, Abbildungen von bärtigen Frauen,

verwachsenen Menschen, Scheusälern, Zwergen, Narren, Verbrechern und abgehauenen Köpfen in großer Menge zu sammeln. Hier tritt uns eine Liebhaberei entgegen, die selbst in jener dem Absonderlichen zugeneigten Zeit in dieser Ausdehnung einzig dasteht, und die zugleich den Wert nicht nur der Kunstkammer, sondern auch der Sammeltätigkeit Albrechts V. bedeutend herabsetzt. Wie sehr sie dem Herzog gefielen, zeigt die ausführliche Geschichte dieser Menschen, die das Inventar getreulich berichtet, und von deren einem noch Hainhofer zu sagen weiß, er habe »345 mörd mit seiner eigenen Hand und 400 mörd inn gesellschaft anderer gethan«.

Alle diese Bilder hingen an der Wand oder lagen, soweit sie kleineren Umfangs waren, auf einzelnen Tischen der Kunstkammer. Ein Schrank barg die Kunstbücher, Handzeichnungen und graphischen Arbeiten, darunter Landkarten, Abbildungen und Beschreibungen antiker Münzen, sowie Entwürfe oder Nachzeichnungen der oben schon erwähnten Goldarbeiten, die im Auftrag des Herzogs hergestellt und dem Kronschatz einverleibt waren.

Auch für die übrigen Zweige seiner Kunstkammer betätigt der Herzog einen großen Sammeleifer. Neben einzelnen Gegenständen, die, wie etwa die aus Genua und Marseille kommenden Korallenberge, von den Künstlern selber angeboten werden, gelangen auch ganze Kunstkammern aus Privatbesitz zum Ankauf. Die eigentliche Kunst wird dann mehr durch die Plastik als durch die Gemälde vertreten. Fast 400 Bronzen, darunter aber viele antike oder angeblich antike standen hier umher. Reliefs und Gefäße in Alabaster, Holzschnitzereien von Berchtesgaden, religiöse Bildnereien, Porträtsreliefs in Metall und Halbedelsteinen füllten die Tische. Mehrere reliefierte Stadtpläne, darunter einer von Jerusalem, der auf Befehl Ott-Heinrichs von der Pfalz ausgeführt worden war, waren zu sehen.

Unter diesen plastischen Arbeiten befanden sich nicht wenige ausländische Stücke: indianische und mexikanische, sowie moskowitische Gefäße, Geräte und Götzenbilder. Hierzu kamen Kleider und sonstige Erzeugnisse fremder Völker, namentlich auch aus Federn zusammengesetzte Bilder, wie eine Pieta, ein Johannes. Türkische damaszierte Waffen, Bücher, Teppiche, Gerätschaften und Gewänder lagen zusammen auf einer Tafel und waren auch sonst in der Kunstkammer verteilt. Auch heimische Waffen, Dolche, Schwertgriffe waren zahlreich vorhanden, darunter eine besonders schöne eingelegte Muskete mit elfenbeinernen Pulverhörnern und gleicher Gabel, ebenso Leibrock und Schwert Franz I., die dieser bei seiner Gefangennahme vor Pavia 1525 getragen hatte. Später kamen hierzu noch der Hosenbandorden und das Sattelzeug des unglücklichen Winterkönigs, die diesem nach der Schlacht am weißen Berge abgenommen und von Maximilian in der Kunstkammer aufgestellt worden waren.

In einer besonderen Gruppe standen die aus edleren Stoffen gefertigten Geräte zusammen: Trink- und Eßgeschirr aus Gold und Silber, aus Jaspis und Achat, aus Kristall und Majolika, Messer, Gabeln und Löffel mit Griffen des gleichen Materials. Besonders schön waren die Perlmutterarbeiten, dann die aus Bernstein und Schildpatt. Hierbei kommt auch das fürstliche Element wieder zu seinem Recht, und wir hören von Stücken, die Kaiser Maximilian I. und andere hohe Herren angefertigt hatten. Im Bayrischen Hause pflegte namentlich Kurfürst Maximilian I., dessen künstlerisches Interesse uns noch näher begegnen wird, die Drechselarbeit in Elfenbein. Auch die Erzeugnisse seiner Hand fanden in der Kunstkammer Aufstellung und wurden von Hainhofer gebührend bewundert. Ebenso waren schöne Exemplare der beliebten Kunstschränke in Elfenbein, Kristall und edlen Hölzern zu sehen.

Das musikalische Interesse des Herzogs dokumentiert sich begreiflicherweise auch in seiner Kunstkammer; es werden viele Musikinstrumente erwähnt, und hier fanden sich auch die Niederschriften von Orlando die Lassos Kompositionen, die Hans Mülich prächtig illuminiert hatte. Selbstverständlich fehlten nicht die mechanischen Instrumente und Spielereien, Meß- und Zeichengerät, Himmelsgloben und Uhren.

Analog den Gemälden mit Abnormitäten finden sich Gipsabgüsse von Händen und Füßen, die mehr als fünf Finger oder Zehen oder sonstige Besonderheiten aufweisen. Daneben erscheinen Dinge wie ein Ei, das ein Abt in einem anderen Ei gefunden hatte, Mehl und aus diesem gebackenes Brot, das bei einer Hungersnot vom Himmel gefallen sein sollte. Von diesen den kritiklosen Aberglauben und die reine Kuriositätensucht der Zeit widerspiegelnden Gegenständen führt der Weg über allerhand Tierabnormitäten, besonders seltsame Geweihbildungen, hinüber in das Reich der Natur. Ein ausgestopfter Elefant, ein Gürteltier waren hier zu finden; daneben aber auch der sagenhafte Basilisk und eine Hydra. Diese allerdings wird schon damals stark angezweifelt, ein Zeichen, wie der allgemein verbreitete Glaube an derartige Naturwunder doch schon der Kritik begegnet. Schwertfische, Schnecken und Muscheln, zahlreiche Versteinerungen von Tieren und Pflanzen ergänzen das Bild der Natur. Erze und Gesteine schließen sich an. In einem besonderen, künstlerisch ausgeführten Schranke liegen allerlei Edelerze, auf zahlreichen Tafeln stehen die größeren Gesteine. Sie werden zu ganzen Bergwerken zusammengesetzt, die deren Gewinnung zugleich bildlich vor Augen führen. Die Korallengebirge und Halbedelsteinstufen sind mit Figuren in Edelmetall und mit mechanischen Werken versehen; so hören wir von einem Korallenberg mit Orpheus und vielen Tieren, einem anderen, bei dem zugleich noch kleine Wasserkünste angebracht waren, einem dritten

aus schwarzen Steinen zusammengefügten Gebirge, auf dem ein Affe sitzt, der »aus einem Gesangbüchel liest und die Battuta gibt«.
Der hierin liegende Hang zum Minutiösen offenbart sich noch deutlicher in dem Dockenhaus, das doch eher in die Spielstube der Herzoglichen Kinder, als in die Kunstkammer gehört hätte. Es stellte die Nachbildung eines geräumigen Hauses vom Boden bis hinab in den Keller dar. Alles war naturgetreu im kleinsten Maßstabe ausgeführt. Es fehlte nichts an den Geräten der Küche und des Haushaltes, an Möbeln und sonstigen kostbaren Zimmereinrichtungen, das Ganze war durch Figuren, die ihrer Beschäftigung nachzugehen schienen, belebt. Wie hoch man aber gerade derartige Werke noch im XVII. Jahrhundert schätzte, wissen wir wieder aus den Berichten und Beschreibungen Hainhofers. In Augsburg, das die Zentrale für dieses spielerische Kunsthandwerk geworden war, waren weitberühmte Meister hierfür tätig und lieferten um stattliche Summen in alle Welt ihre Falkenhäuser, Menagerien und ähnliche Nachbildungen. Und was sich in München nur auf ein Haus beschränkte, das hatte in dem Meierhof, den Hainhofer in den Jahren 1610—15 für Philipp II. von Pommern anfertigen ließ, den Charakter einer Welt im Kleinen gewonnen. Denn dort konnte man neben dem Schloß und seinen Bewohnern noch eine ganze Gutswirtschaft mit Bauernhaus und Stallungen, mit Garten und Brunnen, großem und kleinem Getier erblicken. Die Mägde und Knechte verrichteten ihre Tagesarbeit, die Köchin schaltete in der Küche, die Kinder spielten, Hausfrau und Töchter nähten und der Hausherr saß in seiner Bibliothek und schrieb. Keines der unzähligen Geräte einer solchen Wirtschaft fehlte, alles war zum Teil aus wertvollem Material und künstlerisch verziert, Türen und Fenster mit richtigen Schlössern versehen und zum auf- und zumachen eingerichtet. Natürlich war auch ein Uhrwerk vorhanden, vermittelst dessen nicht nur die Turmuhr die Stunden schlug, sondern auch der Kuckuck rief und die Störche auf dem Dache klapperten. Dazu sprangen die Wasserwerke des Brunnens, und man hatte wohl, wie Hainhofer selbst berichtet, einen ganzen Tag damit zuzubringen, um die unzähligen Einzelheiten genügend zu betrachten.
Die Sammlungen des Herzogs waren in dem obenerwähnten Gebäude über den Stallungen untergebracht und damit auch vor Feuersgefahr einigermaßen gesichert. An den Wänden hingen die Bildnisserien, im Vorzimmer die der Narren und Zwerge, auf und unter langen Tafeln in der Mitte der einzelnen Gemächer, auf Regalen und Repositorien an den Wänden lag der ganze Reichtum ausgebreitet. So geordnet das ideale Museum eines Quicheberg war, hier scheint aus dem Allzuvielen doch ein Chaos geworden zu sein. Man darf es dem Kunstkämmerer glauben, wenn er Hainhofer klagte,

er habe allein mit Abstauben dieser Gegenstände genug zu tun, und es ist begreiflich, daß vieles im Laufe der Zeit von selber zugrunde gehen mußte. Dazu trug dann die Eroberung Münchens durch die Schweden im Jahre 1632 das ihrige bei. Zwar wird erzählt, daß Gustav Adolf selber das Ansinnen, einen kostbaren Kamin aus der Residenz zu entfernen, abgewiesen habe. Aber seine Feldherren waren nicht so uneigennützig, und manches fiel ihrer Begierde zum Opfer. Besonders nach Thüringen wurde viel verschleppt und sollte dann nach Anweisungen Maximilians dort von Pappenheim wieder gesucht werden. Doch waren gerade die wertvolleren Gegenstände schon vorher größtenteils aus der Kunstkammer entfernt und anderweitig aufgestellt worden. Was noch übrigblieb, mußte vor dem Ruf des Antiquariums und den Bauten eines Maximilian I. in den Hintergrund treten, um bald völlig zu verschwinden. Doch hat das rein gegenständliche und vielfach unkünstlerische Interesse eines Albrecht V. für Fürstenbilder und Kuriosa den Grund gelegt zu einer Sammeltätigkeit, die schon unter Maximilian I. mit geläutertem Geschmack nach einer ganz bestimmten künstlerischen Richtung hinzielen sollte.

WEIT berühmter als die Münchener Kunstkammer war diejenige der sächsischen Kurfürsten in Dresden. Allerdings besaß man hier nichts, was sich dem Antiquarium hätte an die Seite stellen können. Denn die Antike wurde erst in einer späteren Zeit und unter neuen Gesichtspunkten gesammelt, und nur wenige Stücke, wie Münzen, geschnittene Steine und kleine plastische Werke waren vorhanden. Aber was die eigentliche Kunstkammer anbelangt, konnte sich München mit Dresden nicht messen. Kurfürst August I. ⟨1553—86⟩ hatte mit Anlegung der Sammlung begonnen und diese im Jahre 1560 in sieben Zimmern seines Schlosses aufgestellt. Seine Nachfolger, Christian I., Johann Georg I. und Johann Georg II., sowie August der Starke, ließen sich deren Vermehrung angelegen sein. Große Summen wurden von den Fürsten dafür ausgegeben und auch hier neben einzelnen Stücken ganze Sammlungen erworben. So 1622 die des Hofarchitekten Nosseni, die vorzüglich plastische Arbeiten und Gemälde, allerdings viele Kopien, enthielt. Dabei läßt sich auch hier die ganz natürliche Beobachtung machen, daß das jeweilige Interesse oder die Liebhaberei des betreffenden Fürsten ihren bestimmten Ausdruck in der Kunstkammer findet. Daneben aber fehlen nicht die allgemeinen Gesichtspunkte des großen Weltzusammenhanges.

August I. war bekanntlich ein besonderer Freund der Erdkunde und der damit zusammenhängenden Meßarbeiten, und so werden von ihm, neben einer ausgezeichneten Bibliothek einschlägiger Werke, neben Karten der Erde und einzelner

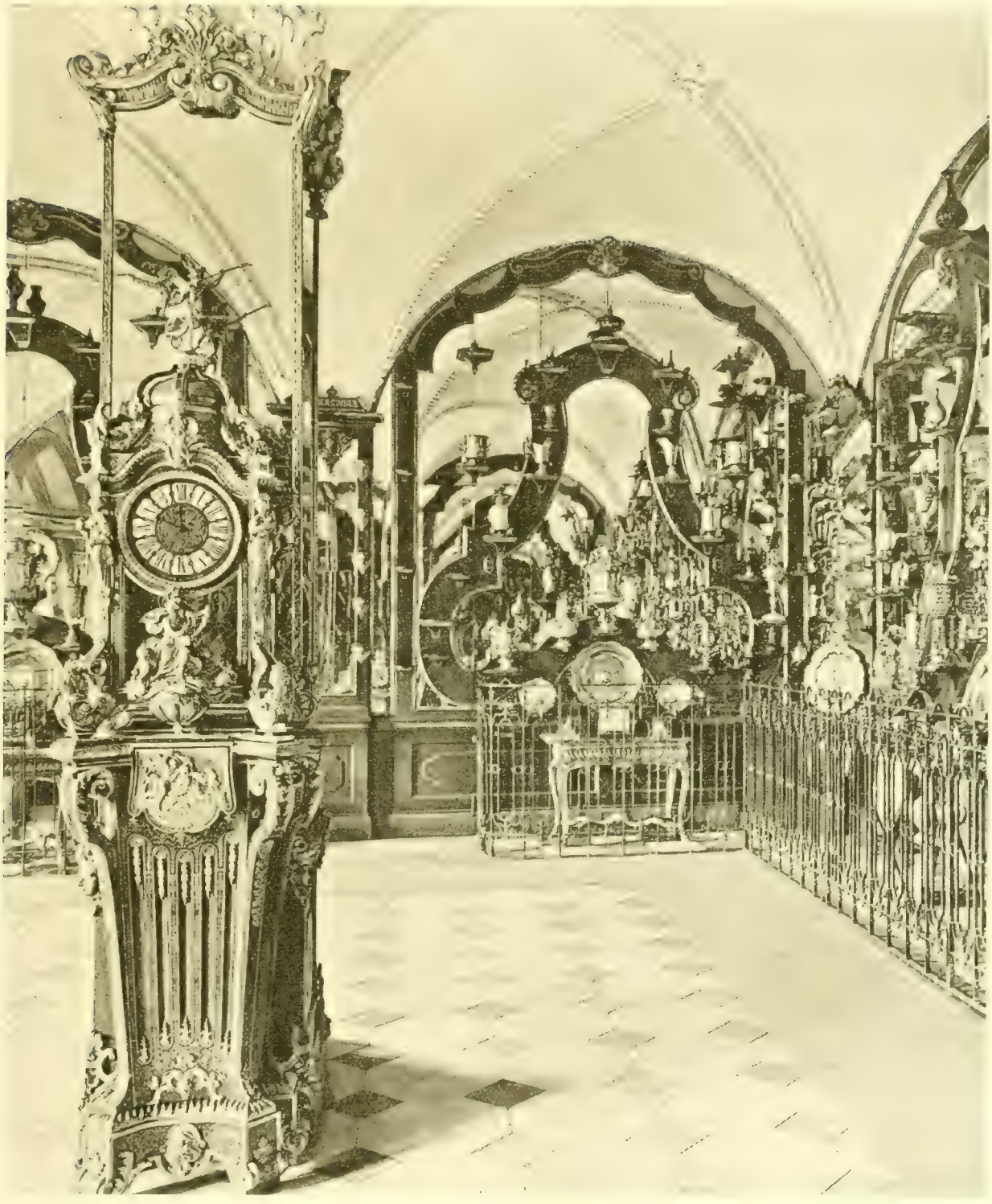
Länder, hauptsächlich allerlei Apparate zum Messen, Schrittzähler und ähnliches gesammelt. Die Benützung dieser Instrumente scheint in dem Kurfürsten überhaupt eine Vorliebe für Werkzeuge gezeitigt zu haben, deshalb sind hier stärker als in München die dahingehenden Anregungen Quichebergs befolgt. Wir hören nicht nur von all den Erd- und Himmelsinstrumenten, von Astrolabien und Tellurien, von Sextanten und Quadranten, sondern auch von Brech- und Hebezeugen, Werkzeugen für Maurer und Zimmerleute, Geräten für Jagd und Fischfang, die alle in schöner Form und guter Arbeit, vielfach mit Ebenholzgriffen, gesammelt werden. Es finden sich auch viele chirurgische Instrumente August I. und dabei ein Verzeichnis der von ihm »nächst Gottes Hilfe vermittelst dieser Instrumente« von Arm- und Beinbrüchen geheilten Personen. Unter Christian I. und Christian II. kommen dann mechanische Spielereien hinzu, an denen diese Fürsten großes Gefallen hatten, bis dann später die Prachtliebe Johann Georgs II. und Augusts des Starken den Ankauf besonders kostbarer Gegenstände förderte.

Gemälde selber wurden noch keineswegs systematisch gesammelt, doch besaß auch August I. eine Serie Kaiserbildnisse von Cäsar bis Domitian, die Kopien nach den angeblichen Originalen von Tizian sein sollten. Dazu traten natürlich zahlreiche Fürstenporträts, unter denen uns der Name Cranachs d. Ä. als des sächsischen Hofmalers notwendig begegnet. Von seinen sonstigen Werken sind Adam und Eva erwähnt, und neben Landschaften von Hans Bol finden sich viele Jagd- und Tierstücke, diese wieder mit der Tendenz nach dem Abnormen hin. Unter Christian I. kommen die Dürer zugeschriebenen Sieben Schmerzen Mariä hinzu. Unter Johann Georg II. und Johann Georg III. tauchen dann schon Namen wie Rubens und Mantegna auf. Aber die Erwerbung vieler minderwertiger Stücke zeigt den noch sehr mangelhaften Kunstgeschmack. Daneben wissen Beschreibungen noch die Namen eines Tizian, Tintoretto, Parmeggiano, Lucas von Leyden anzuführen. Aber die meisten dieser berühmten Namen haben, soweit die Bilder noch heute vorhanden sind, vor der kunstgeschichtlichen Kritik nicht standgehalten.

So dürfen wir aus diesen Namen auf keinen höheren künstlerischen Geschmack schließen. Fast mehr scheinen plastische Werke bevorzugt gewesen zu sein. Bronzearbeiten von Giovanni da Bologna, Reliefs und Rundplastiken in Stein und Holz sind zahlreich, und besondere Erwähnung verdienen die schon unter August I. vorhandenen Nachbildungen von Michelangelos Tag und Nacht und Morgen und Abend in Alabaster. Wenn gerade hierunter das Kuriose fehlt, trat auf anderen Gebieten die Lust an Raritäten und Wunderbarem ebenso wie die Freude an Künsteleien genugsam hervor. So fand ein Schildkrötenei Beachtung, Gefäße aus Greifenklauen werden erst recht spät auf irgend-

ein ausländisches Horn hin festgestellt, ein angeblicher Vogel Phönix, den der Bischof von Bamberg im Jahre 1611 dem Kurfürsten geschenkt hatte, war zu sehen und die größte Verehrung genoß das Einhorn, das an einer güldenen Kette von der Decke herabhing. Antonius Weck weiß in seiner »Der Churfürstlichen Sächsischen weitberufenen Residenz- und Haupt-Vestung Dresden« Beschreibung aus dem Jahre 1680 dessen Wunderwirkung gegen Gift und Krankheit noch zu rühmen, und von dem Weimarer Joachim Müller, der im Jahre 1654 in Dresden war, hören wir, daß die reichen Venetianer für diese berühmte Kostbarkeit 100000 Goldgulden vergeblich geboten haben sollen. Ein Zeichen, wie hoch man noch damals diese Narwalzähne schätzte und verehrte.

Viele Elfenbeindrechselarbeiten rührten von dem Kurfürsten August selber her. Dieser Herrscher beschäftigte jahrelang in einer eigens im Schloß eingerichteten Werkstatt die beiden berühmten Elfenbeinschnitzer Egidius Lobenigk und Georg Weckhardt. Nicht nur kostbare Kannen und Gefäße wurden mit reicher Reliefarbeit verziert, nicht nur ganze Figuren ausgeführt, sondern auch hier liebte man die Künsteleien, zu denen diese Technik reiche Gelegenheit bot. So sah man einen Ständer mit einer Kugel, die jeden Augenblick herunterzufallen drohte, ineinander gearbeitete Kugeln mit Öffnungen, durch die jeweils die kleinere sichtbar wurde, bis in der kleinsten das Reliefporträt eines Kurfürsten eingeschlossen war. Dann wieder genossen besonderen Ruf Ketten mit vielen ineinandergefügten Gliedern, die alle aus einem Stück gearbeitet waren, ein Becher, der hundert andere enthielt, ein Arrangement von einem Dutzend Spinnrädchen und einer Kutsche, die alle zusammen auf der Fläche eines sächsischen Pfennigs Platz hatten. Solche minutiösen Spielereien werden in allen Beschreibungen erwähnt, und lange Zeit wurde hier der Kirschkern mit 185 eingeschnittenen Köpfen, an deren einem man sogar die dreigeteilte päpstliche Tiara erkennen konnte, als große Merkwürdigkeit hochgeschätzt. Er war als Anhänger in Gold gefaßt und zeitweilig von dem Kurfürsten zum privaten Gebrauch der Kunstkammer entnommen. Neben diesem Werk mußten andere derartige Arbeiten, wie etwa ein Kirschkern, der zwölf geschnitzte Löffelchen enthielt und zu öffnen war, eine Rarität der Hainhoferschen Kunstkammer, weit zurückbleiben. In das Gebiet der Künsteleien gehörten die seltsamen Jahreszeitbilder, ebenso wie die in Schalen befindlichen Früchte aus Halbedelsteinen und Wachs, die der Natur täuschend nachgebildet waren. Auch das Religiöse mußte sich dem Spieltrieb unterordnen, und durch einen Tubus blickend sah man deutlich die fünf Buchstaben Jesus, die dem bloßen Auge auf einer Tafel in einzelne Stücke zersplittert erschienen. Im übrigen war das religiöse Moment wie überall so auch hier nicht nur durch Gemälde und Skulpturen vertreten,



SILBERZIMMER IM GRÜNEN GEWÖLBE ZU DRESDEN

sondern im Jahre 1623 waren als besonders geschätzte und wertvolle Reliquien zwei Splitter vom angeblichen Kreuze Christi der Sammlung einverleibt worden. Ein altes Inventarstück war auch der mit der Jahreszahl 1577 bezeichnete Kalvarienberg. Er enthielt in Korallen und Edelmetall ausgeführte Figürchen und Reliefs und war mit Rubinen und Smaragden reich verziert.

Zahlreich waren die Kunstschreine und Kästchen, deren einzelne sich heute noch im Historischen Museum und Grünen Gewölbe zu Dresden befinden. Wir können gerade hier den Werdegang dieser Schreine von der ursprünglichen Kunstarbeit bis zur Künstelei deutlich verfolgen. Die zwei Kästchen des bekannten Nürnberger Goldschmiedes Wenzel Jamnitzer aus den sechziger Jahren des XVI. Jahrhunderts stehen noch ganz auf der Höhe des zur hohen Kunst gediehenen Handwerkes. Wände und Deckel sind mit getriebenen und gegossenen Silberarbeiten bedeckt. In Nischen stehen Figuren von Tugenden oder Hermen, reiche Friese von Ornamenten, architektonische Gliederungen, alles in erhabener Silberarbeit, schmücken die Wände. Prächtige, der Natur getreu nachgebildete, in Silber gegossene Tierchen beleben das Ganze. Perlmutter und Kristall wird an den Sockeln verwendet. Die innere Einrichtung mit Toilette- und Schreibutensilien verrät den praktischen Zweck, und auch das Uhrwerk fehlte nicht an dem einen Kästchen, wo eine auf dem Deckel angebrachte weibliche Figur die Stunden anzeigte. Alles verrät die Meisterhand eines großen Künstlers, und nirgends ist es auf kleinliche Spielerei abgesehen. Daneben aber stehen dann die mit Schubfächern und Überraschungen ausgestatteten Schreine, die mehr wegen der mühsamen Technik oder des seltsamen, zum Teil ausländischen Materials, als wegen ihres künstlerischen Wertes gesammelt wurden. Darunter ein Schreibzeug von indianischem Leder, chinesische Lackarbeiten, ein besonders wertvolles und geschätztes Schreinchen aus Bergkristall.

Außergewöhnlich groß war die Zahl der mechanischen Spielereien und Uhren, die häufig mit ihnen verbunden waren. Es gab selbstspielende Orgelpositive, die wieder reich verziert und mit Steinen, Malereien und Mosaiken ausgestattet waren. Man sah hier eine Geburt Christi samt der Anbetung der Könige, bei denen sich die Figuren bewegten, der Himmel sich öffnete und die Engel ihren Lobgesang ertönen ließen. Bei einem anderen Werke machten die Kurfürsten dem Kaiser ihre Reverenz, an einem elfenbeinernen Schiffe arbeiteten die Matrosen, während dies selber hin- und herfuhr. Ein Turm zu Babel erregte mit seinen vielen beweglichen Figuren in Gold und Silber allgemeines Erstaunen. Aus seiner oberen Öffnung rollte auf einer spiralförmigen Galerie im Zeitraum einer Minute eine Kristallkugel nach unten, um wieder im Turm zu verschwinden, ein Saturn schlug mit dem Hammer auf eine Glocke, und

bewegliche Stadtmusikanten bliesen ihre Instrumente. Das Werk, eine Arbeit des Augsburgers Hans Schlotheim, war im Jahre 1602 vollendet und von Christian II. erworben worden. Daneben gab es bewegliche Tiere allerart. Ein Elefant schlürfte Wasser aus einem Glas, Spinnen, Schnecken und Krebse krochen umher, ein mit natürlichen Farben bemalter Pfau schlug sein Rad, bewegte die Augen und den Schnabel, schrie dazu und ließ — wer würde nicht an unsre gackernden Hennen denken, die nach Einwurf eines Nickels ein Ei legen — Zucker fallen. Die kostbarsten Stoffe waren zu diesen Spielereien verwendet und auch ganze Szenen beweglich dargestellt. Die Werke dienten zur Zierde der festlich geschmückten Prunktafeln und erregten die Bewunderung der Gäste, wie etwa die Entführung der Deïaneira, bei der sich die silbernen und edelsteingeschmückten Figuren auf einem Untersatz bewegten und der Kentaur einen Bogen abschoß. Ein Künstler, wie der beliebte Goldschmied Wenzel Jamnitzer, hat wahrscheinlich die Gruppe hergestellt. Aber sicherlich hatte man an der Spielerei viel größere Freude, als an den prachtvoll gearbeiteten Figuren selbst. Wie man solche kostbaren Tafelaufsätze auch noch später in einer im Kunstgeschmack weit vorgeschritteneren Zeit schätzte, lehrt die berühmte Geburtstagsfeier des Großmoguls, die August der Starke von seinem Hofjuwelier Johann Melchior Dinglinger hatte ausführen lassen. In prächtigem Zuge nahen sich die Gratulanten. Nicht weniger als 132 Figuren sind zu sehen. Alles besteht aus Gold, Silber, Edelsteinen und wertvoller Emailarbeit. Die Beweglichkeit allerdings fehlt, aber doch sind alle Figuren freistehend angebracht. Acht Jahre lang hatte der bedeutende Künstler mit seinen zwei Brüdern und zahlreichen Gehilfen daran zu arbeiten, und es bedurfte eines genauen Studiums indischer Reisewerke, um alles so naturgetreu wiederzugeben. Trotzdem müssen wir es fast bedauern, daß die Kunst des Meisters für derartige Zwecke mißbraucht wurde, und daß August der Starke für diese Spielerei, die im Jahre 1708 vollendet war, die ungeheure Summe von 58000 Talern verschwendete.

Natürlich waren auch in der Kunstkammer viele Geschirre und Gefäße in Gold, Silber und allerlei Halbedelsteinen, sowie in Porzellan und Majolika zu sehen. Sie dienten, gleich den prächtigen Tafelaufsätzen, als Schaustücke und Gebrauchsgegenstände bei festlichen Tafelrunden, wozu die erhaltenen Stücke noch heute teilweise benützt werden. Der Sitte der Zeit gemäß gab es viele und höchst abenteuerlich geformte Trinkgefäße, die einzelne Tiere darstellten, und nicht nur aus Edelmetall bestanden, sondern auch noch reich mit Edelsteinen verziert waren. Die besonders wertvollen Straußeneier waren reich gefaßt und bildeten häufig den Leib eines Vogels Strauß, der sich dann auseinandernehmen und als Trinkgefäß benützen ließ. Aus den glänzend ge-

schliffenen Nautilusmuscheln waren Schiffe und weibliche Figuren gefertigt. Große und prächtige Schalen von Onyx, Nephrit, Serpentin, mit Edelmetall- und Emailarbeiten verziert, tauchen zum Teil schon recht früh in der Kunstkammer auf. Sehr bedeutend war die Sammlung von Rubin- und Kristallgläsern, in die Figuren und Ornamente geschnitten waren. Gerade das Kristall scheint man außerordentlich geschätzt zu haben, wie sich denn hier auch die größte Kristallkugel von 17 cm Durchmesser befand. August I. hatte sie, jedenfalls für seine naturwissenschaftlich mystischen Studien, schon im Besitz, und sie war ein besonders beachtetes Objekt der Sammlung. Nicht minder der kristallene Toilettenspiegel, der ebenso durch die Reinheit seines Glases, wie durch seinen prächtigen in Gold und Silber gearbeiteten Rahmen auffiel und jedenfalls ein Geschenk des Herzogs von Savoyen an August I. war.
Für diese verarbeiteten Gesteine, die zugleich als prächtige Dekoration dienen konnten, hatte man in Dresden anscheinend mehr Interesse als für die rohen, und so sind Handsteine und Korallenberge im Urzustand nicht so zahlreich. Nur eine Sammlung von sächsischen edleren Gesteinsarten und sächsischen und anderen Erzstufen war zu sehen. Darunter besonders beachtet eine reine, in Sachsen gefundene Silberstufe, die zum Teil wie ein Kreuz von Natur aus gewachsen war. Die Natur selber aber war wieder durch allerlei Abnormitäten von Geweihen vertreten, ebenso durch Muscheln und Versteinerungen. Eigentliche Naturalien aber waren frühzeitig aus der Kunstkammer entfernt worden. Sie fanden sich teils in der schon 1616—20 angelegten Naturalienkammer, teils in einzelnen Gemächern der im Stallgebäude befindlichen Rüstkammer, wo namentlich auch ausländische Waffen und Gerätschaften, Kleidungsstücke und Schriftwerke zu sehen waren. Die plastische Darstellung eines Hirsches, der ganz mit gebranntem Hirschhorn bedeckt und in der Kunstkammer aufgestellt war, galt weniger der Naturgeschichte als einem anderen Zweck. Er trug nämlich an der Seite ein Apothekerkästchen mit etwa vierzig Medikamenten, die alle aus dem Hirsche gewonnen wurden und mit einer genauen Beschreibung ihrer Anwendung versehen waren. Dieser Hirsch war weithin berühmt, und es gab auf ihn sogar ein Gedicht aus dem Jahre 1625.
Auch in Dresden findet sich so Wertvolles und Wertloses durcheinander, und die späteren Anschaffungen im XVII. Jahrhundert unter Johann Georg II. und Johann Georg III. zeigen den gleichen unsystematischen Charakter. Frühzeitig aber wird in das Ganze Ordnung gebracht. Im Jahre 1610 hatte man eine Neuaufstellung in den alten Gemächern vorgenommen. In den Zeiten des Dreißigjährigen Krieges, in denen wenig angeschafft werden konnte, aber auch keine großen Verluste eintraten, wird diese Aufstellung und Neuordnung unter dem Inspektor Brunn und seinem Nachfolger Theodosius Häsel voll-

endet. Sie war um so notwendiger, als schon Brunn darauf aufmerksam gemacht hatte, daß vieles in recht schlechtem Zustand und teilweise ganz verdorben war. Wie wenig aber künstlerische oder wissenschaftliche Gesichtspunkte bei der Verwaltung und Beaufsichtigung hier in Frage kamen, können wir daraus entnehmen, daß Brunns Nachfolger Häsel Kunsttischler und Goldarbeiter war. Und als an seine Stelle Tobias Beutel trat, waren dessen beide Gehilfen Uhrmacher und Mechaniker, weil es sicherlich an den künstlichen Werken allerlei nachzusehen und zu reparieren gab.

Die Sammlungen standen jetzt in acht Zimmern übersichtlich geordnet. Die Gemälde allerdings waren an den Wänden aller Zimmer verteilt, aber doch einigermaßen gegenständlich gruppiert und die Tierbilder beispielsweise zusammengebracht mit den Abnormitäten von Geweihen und den Jagd- und Fischgeräten. Auch die mathematischen, optischen und physikalischen Instrumente standen tunlich beieinander und besonders diejenigen Augusts I. waren zusammengefaßt. Eine genaue übersichtliche Aufstellung und Einteilung der vielen Prunkgeräte, Kunsttische, Uhrwerke und Kostbarkeiten konnte natürlich nicht stattfinden, aber doch war eine gruppenweise Anordnung versucht und die plastischen Arbeiten wurden wieder in einem Zimmer zusammengestellt. An dessen Wänden hingen die obenerwähnten antiken Kaiserbilder und eine Reihe sächsischer Fürstenporträts. Die mathematische Bibliothek Augusts befand sich logischerweise bei den technischen und optischen Instrumenten. Ebenso waren die Naturalien und Erzstufen und ethnographischen Gegenstände, soweit sie in der Kunstkammer vorhanden, in einem Zimmer aufgestellt.

Von 1658—90 unterstanden diese Schätze der Fürsorge des Tobias Beutel, der auch im Jahre 1671 eine allerdings recht ungenügende Beschreibung in seinem Werke »Churfürstlich Sächsischer Hoher Cedern Wald« für die Fremden veröffentlichte. Denn die Besucher hatten sich inzwischen gemehrt und der Ruhm dieser Sammlung war überallhin gedrungen. Ursprünglich nur Fürstlichkeiten zugänglich, war sie im XVII. Jahrhundert wenigstens im beschränkten Maße auch von anderen Reisenden zu besichtigen und im Jahre 1629 auch von Hainhofer bei seiner Legation zum Kurfürsten in Augenschein genommen. Hierbei mochte vielleicht noch die Mission des Gesandten und seine in der ganzen Kunstwelt bekannte Stellung den Zutritt, der auf persönlichen Befehl des Kurfürsten erfolgte, erleichtern. Aber schon aus dem Jahre 1658 gibt es eine genaue Anweisung des Kurfürsten selber für den Besuch und die Bedingungen, unter denen die Besichtigung gestattet war: Nach Meldung beim Inspektor erhält man den Erlaubnisschein, dessen Unterschrift der Kunstkämmerer genau zu prüfen hat; dieser übernimmt dann die Führung durch die Sammlung und

hat dabei auf die Fremden achtzugeben. Für seine Bemühungen empfing er ein Trinkgeld, das, wie wir an anderer Stelle erfahren, die für die damalige Zeit recht stattliche Summe von 4—6 Gulden betrug und von dem der Kämmerer selbst, zu seinem Gehalt von 225 Gulden $^2/_5$ behalten durfte, der Rest gehörte den beiden Gehilfen. Beutel aber macht in der Widmung seines Buches noch ausdrücklich darauf aufmerksam, daß die Sammlungen von »hohen Potentaten und Personen von Condition, nicht aber von jedermann ohn Unterscheid und von geringer Condition« zu besichtigen seien.
Die große Vorsicht gegenüber den Besuchern der Sammlung war durchaus angebracht. In München war man noch viel strenger und trotzdem hatte man auch dort über Beraubungen zu klagen. Ein umfangreicher Diebstahl wurde in Dresden im Jahre 1623 durch den Schlossergesellen Wolf Stübich verübt. Er hatte Reparaturen an den Türschlössern vorgenommen und war nachts in die Sammlung eingedrungen, aus der er 34 wertvolle Geräte aus Edelmetall, Uhren und die beiden Kreuzessplitter, die doch recht im Gegensatz zu seinem unheiligen Vergehen standen, entwendet. Beim Kurfürsten herrschte große Aufregung. Der Inspektor Brunn erhielt eine scharfe Rüge und wurde zugleich zum Herbeischaffen des gestohlenen Gutes oder dessen Ersatz angehalten. Seine Nachforschungen hatten Erfolg und in Erfurt wurde der Dieb gefangen. Er legte ein offenes Geständnis ab und büßte Anfang 1624 sein Vergehen mit dem Tode an einem eisernen Galgen, den der Hofschlosser Schmidt, in dessen Auftrag der Geselle die Reparaturen vorgenommen hatte, auf seine Kosten errichten mußte. Die geraubten Gegenstände hatten sich, wenngleich zum Teil zerbrochen, sämtlich beim Dieb vorgefunden. Aber nicht allein durch Raub litten die Sammlungen. Die fürstlichen Besitzer entnahmen ihnen häufig einzelne Gegenstände, um sie in ihren Privatgemächern aufzustellen. Anderes wurde, wie wir schon oben sahen, bei festlichen Gelegenheiten benützt, ja man verlieh sogar in Dresden Bücher und Gerätschaften, namentlich Stücke von den zahlreichen Werkzeugen an dritte Personen, und es ist natürlich, daß bei dieser praktischen Inanspruchnahme manches verloren ging. Trotzdem war der Verlust, wie der heutige Bestand dartut, nicht allzu groß.
Zur Erhaltung und Konservierung hat sicherlich der Umstand viel beigetragen, daß man hier frühzeitig daranging, eine Sonderung und Trennung vorzunehmen. So fehlten in der Kunstkammer von vornherein die historischen Waffen und die ausländischen Geräte. Diese waren im ersten Stock des von Christian I. ⟨1586—91⟩ errichteten Stallgebäudes untergebracht. Eher mochte es sein, daß einzelne Möbelstücke, kostbare Tische und namentlich große goldene und silberne Trinkgefäße, die sonst die Kunstkammern zu zieren

pflegten, in einzelnen Zimmern dieses Gebäudes mit aufbewahrt waren. Ebenso bedeutete die Anlegung der Anatomiekammer unter Johann Georg I. in den Jahren 1616—20 eine wesentliche Entlastung der eigentlichen Kunstkammer. Hier waren in der Hauptsache Skelette von Menschen und Tieren aufgestellt, während an den Postamenten die vollständigen natürlichen Abbildungen des betreffenden Körpers zu sehen waren. Weiter wurden durch die Gründung der Modellkammer unter Johann Georg IV. ⟨1691—94⟩ viele mechanische Kunstwerke und Modelle allerart von der eigentlichen Kunstkammer getrennt. Unter Johann Georg II. ⟨1656—80⟩ war auch die Münz- und Medaillensammlung abgesondert worden. Dieser Zweig der Kunstpflege hatte seit Beginn des XVI. Jahrhunderts die eifrigste Förderung bei den sächsischen Kurfürsten erfahren und war bereits unter August I. von den ursprünglich heimischen Stücken zur Sammlung auswärtiger Sorten, die vielfach als Geschenke eingingen, erweitert worden. Doch waren sie schon damals nicht mit der eigentlichen Kunstkammer vereinigt. Johann Georg II. ließ sich dann besonders die Sammlung antiker Münzen angelegen sein und sorgte durch deren Unterbringung in großen, leicht zugänglichen Schränken für eine würdige und wohlgeordnete Aufstellung.

Die völlige Umgestaltung der Kunstkammer erfolgte jedoch erst unter August dem Starken. Der Schloßbrand von 1701 hatte, wenngleich er die Kunstkammer verschonte, doch gezeigt, wie gefährdet unter Umständen die hier vorhandenen Sammlungen sein konnten. Gerade die Kostbarkeiten hatten sich bei der Prachtliebe der letzten Herrscher bedeutend vermehrt. Edelsteine, Perlen und Diamanten, wertvolle Edelmetallarbeiten, besonders eines J. M. Dinglinger, hatten den Schatz bereichert. Auch der Hang zum Kuriosen war dabei noch nicht ganz verschwunden, wie sich aus der Fassung verschiedener Perlen erkennen läßt. Die oft nicht regelmäßige und höckerige Form, die sich leicht bei großen Stücken fand und sie bedeutend wertloser machte, wurde benützt, um allerhand merkwürdige Gebilde, wie die Leiber von Zwergen oder Krüppeln, herzustellen. Jetzt sonderte man diese Kostbarkeiten ab und stellte sie in den Jahren 1721—24 in dem Grünen Gewölbe auf. Es waren Räumlichkeiten, in denen schon unter August I. der eigentliche wertvolle Hausschatz aufbewahrt worden war, und die schon 1638, angeblich von dem grünen Anstrich der Wände, den später allgemein üblichen Namen erhielten. Sie wurden von August dem Starken mit Marmorvertäfelungen, Spiegeln und Stuckarbeiten reich verziert und boten einen würdigen Rahmen für die Schätze, die ihnen anvertraut wurden. Neue Erwerbungen kamen hinzu, und auch die öffentliche Besichtigung wurde unter August dem Starken erleichtert. Selbstverständlich wurde der Besucher genau beaufsichtigt, ihm unter anderem aber

auch vor dem Eintritt in die Zimmer gründlich die Schuhe gereinigt, eine Vorstufe zu den in moderner Zeit bei Schloßführungen beliebten Filzüberschuhen.

Als ein ganz neuer Zweig war die Porzellansammlung hinzugekommen. Schon im Anfang des XVII. Jahrhunderts hatte August der Starke chinesische und japanische Porzellane, teils in kostbaren alten Stücken, teils neu hergestellte und mit seinem Wappen versehene Service über Holland erworben. Ganze Sammlungen wurden angekauft, bis dann die Erfindung des Porzellans durch Joh. Friedr. Böttger im Jahre 1710 die sächsische Porzellanmanufaktur ins Leben rief und zur Herstellung und Sammlung weiterer wertvoller Stücke den willkommenen Anlaß bot. In den Jahren 1728—30 wurden sodann in den einzelnen Pavillons des Zwingergebäudes der mit der Modellkammer vereinigte mathematisch-physikalische Salon, die Kupferstich- und Handzeichnungssammlung, die Münzsammlung, sowie das Naturalienkabinett untergebracht. Kupferstiche, Handzeichnungen und Münzen, sowie kleine antike Bronzen hatten sich, samt manchen Gemälden von Gelehrten, in der reich ausgestatteten Bibliothek befunden, die damals ebenfalls in dem Zwinger aufgestellt wurde. Der letzte Rest dieser Kunstkammer wurde schließlich im Jahre 1832 mit dem neugegründeten historischen Museum vereinigt.

Mit dieser frühzeitigen und systematischen Absonderung einzelner Zweige war der allzugroße Zusammenhang des Weltentheaters aufgegeben, die Überhäufung und Vollpfropfung der Kunstkammer mit Raritäten und Naturalien vermieden und eine klare Weiterbildung ermöglicht. Der Ursprung der einzelnen Abteilungen aus der Kunstkammer aber läßt sich gerade hier deutlich verfolgen und man vermag daran zu erkennen, welchen Fortschritt und Wandel die Sammeltätigkeit im Laufe der anderthalb Jahrhunderte seit ihrem eigentlichen Aufkommen in Deutschland gemacht hat. Für die hohe Kunst aber war, wie wir noch sehen werden, jetzt erst recht kein Platz mehr in den Räumen und im Zusammenhang der Kunstkammer. Ihre Stellung war eine andere geworden und sie beanspruchte immer mehr den Platz, der ihr eigentlich gebührte, um sich desto selbständiger und ihrem Wesen entsprechender entfalten zu können.

Die Trennung dieser einzelnen Zweige war um so notwendiger und gebotener, als gerade im Laufe des XVII. Jahrhunderts der Sammeleifer, der sich nun auch bei Privaten stark regte, vielfach zum jetzt völlig kritiklosen Zusammenraffen und wirren Aufstellen alles nur irgend Erreichbaren führte. Diesem Eifer kamen die schon erwähnten und nun immer häufiger werdenden Entdeckungen und Reisen, der rege Verkehr mit den fernen Weltteilen zu Hilfe und steigerten dadurch die Freude am Fremdländischen, die von jeher

die Sammeltätigkeit befruchtet hatte. Wir sahen schon, daß in der Kunstkammer Albrechts V. ausländische Gerätschaften vorhanden waren und auch in Dresden nicht fehlten. Ihr häufigeres Auftreten und ihre leichtere Erreichbarkeit führte dazu, daß die Kunstkabinette mit derartigen Dingen überhäuft wurden. Die ursprüngliche, durch Quicheberg geschickt durchgeführte Systematisierung und Übersicht, die schon in der Kunstkammer Albrechts V. vor dem Allzuvielen hatte zurücktreten müssen, ging hierbei natürlich völlig verloren. Der alte Hang zum Kuriosen fand neue Nahrung und Unterstützung eben in diesen von den Reisenden mitgebrachten, mit allerlei abenteuerlichen Geschichten umgebenen Seltsamkeiten. Gerade hierdurch gingen die meisten Sammlungen in einem wüsten Durcheinander zugrunde, wenn sie nicht, wie die von den Holsteinischen Herzögen eingerichtete Gottorpische Kunstkammer, von der ein ausführlicher Katalog ihres Inspektors Olearius aus dem Jahre 1666 Kunde gibt, das Naturwissenschaftlich-Ethnographische allein pflegten. Hier sah man gut geordnet und systematisch aufgestellt die drei Reiche der Natur, hier waren fremdländische Kleider, Waffen und Geräte zum Teil an Holzfiguren zu besichtigen. Der Zweck der Sammlung ist in der Vorrede deutlich ausgedrückt, wo es nach Hinweisen auf die gefährlichen Auslandsreisen wörtlich heißt: »Solchen Liebhabern aber kan gutes theils geholffen werden, wenn sie an gewisse Oerter kommen, da man solche herrliche, rare, wunderbare und frembde Sachen in den Cabinetten, Musaeis und Kunst-Cammern zusammen getragen, findet, da man ohne Gefahr solche Dinge in Augenschein bekommen kan, die man sonst außer dem auff weiten Reysen unmöglich alle antreffen wird«.

NUR selten konnten diese ausländischen Gegenstände mit einer Kunstkammer vereinigt werden, ohne deren Übersichtlichkeit Eintracht zu tun, und vielleicht nur in der Berliner Sammlung des Großen Kurfürsten war dieses Ziel, soweit es überhaupt möglich war, erreicht, während in Dresden, wie wir sahen, durch die Absonderung dieses Zweiges der Charakter der ursprünglichen Kunstkammer nicht berührt worden war. Schon vor der Zeit des Großen Kurfürsten befand sich im Berliner Schloß eine Kunstkammer, die die kostbaren Tafelgeräte und Kleinodien enthielt, und über die ein Inventar aus dem Jahre 1604, anläßlich des Todes der ersten Gemahlin Joachim Friedrichs, Aufschluß gibt. Aber das meiste hiervon war in den Wirren des Dreißigjährigen Krieges zugrunde gegangen. Daher ist erst der Große Kurfürst der eigentliche Gründer der Berliner Sammlungen.

Auch hier ist selbst später der Gedanke des Theatrum mundi noch erkennbar. Wir hören von ausgestopften Tieren, etwa einem Zebra, einem Renn-

DER GROSSE KURFÜRST
EISENSTATUETTE VON G. LEYGEBE IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM
ZU BERLIN

tier, dem ein Lappländer beigegeben war, einem Krokodil, von Papageien, die im Jahre 1705 in Berlin ausgebrütet und hier aufgestellt worden waren, von Tieren, die in Spiritus verwahrt wurden. Dann sind es Elefantenzähne, Schalen von Schildkröten, Geweihe, unter denen natürlich die Abnormitäten, wie ein Hirschgeweih in einem Eichenstamm, hervorgehoben werden. Auch Raritäten, wie eine in einer Zitrone gewachsene kleinere Zitrone, sind vorhanden. Und zu diesen Naturmerkwürdigkeiten kann man füglich auch Dinge rechnen, wie eine silberne Schnalle, die König Friedrich Wilhelm I. als Kind verschluckt hatte und die auf natürlichem Wege wieder zum Vorschein gekommen war. Sehr groß und vollständig ist die Sammlung von Muscheln, die in einem eigenen Kabinett aufbewahrt wird, und mannigfach sind auch die Versteinerungen und die im Bernstein eingeschlossenen Tiere. Auch Erzstufen, besonders eine reine Goldstufe aus Sumatra, Magnetsteine waren zu sehen, und nicht uninteressant ist, daß man große und schöne Tropfsteingebilde aus der schon im XVI. Jahrhundert entdeckten und im Jahre 1565 als Fundort solcher Gesteine erwähnten Baumannshöhle hier aufbewahrte.

Auch an kostbaren Geräten, an Edelmetallarbeiten, sowie Schnitzereien war kein Mangel. Wenn schon der Große Kurfürst diesen Zweig der Sammlung, der zugleich wieder dem praktischen Bedürfnis der Tafeldekoration diente, nicht vernachlässigte, so wurde er hierin durch seinen Sohn, den prunkliebenden ersten Preußenkönig, ganz entschieden übertroffen. Eines der wertvollsten Stücke unter den Tafelaufsätzen war der Elefant, den ein Angehöriger der Jamnitzerschen Familie gegen Ende des XVI. Jahrhunderts gearbeitet hatte. Er trug auf seinem Rücken einen Turm mit Kriegern, sowie den lenkenden Mohren. Alles war reich in vergoldetem Silber und Emailarbeit gehalten. Der Zweck dieses kriegerischen Tieres aber war ein recht friedlicher, denn durch seinen Rüssel ergoß sich Wein aus dem Inneren. Zu dem Elefanten gehörte eine ebenfalls mannigfach ornamentierte und reliefierte Schale, die im Jahre 1694 auf die Kunstkammer kam, aber leider bald wieder daraus verschwand. Nicht minder wertvoll war ein silber-vergoldetes Deckelgefäß, das, angeblich auf Anregungen Kaiser Rudolfs II., im Jahre 1589 von dem Nürnberger Jonas Silber gefertigt worden war. Es war ein Huldigungsgeschenk der Halberstädter Juden an Friedrich I. und kam im Jahre 1703 auf die Kunstkammer. Neben der Trefflichkeit der Arbeit verdient das Werk hauptsächlich Beachtung wegen des ideellen Gehaltes, der in den eigenartigen und sauber gearbeiteten Reliefbildern zum Ausdruck kommt. Denn nichts Geringeres wird vorgeführt als die ganze Welt, deren Mittelpunkt Deutschland bedeutet, und die zusammengefaßt wird durch den Gedanken des christlichen Reiches. Aus einem, in drei Halbkugeln die Erdteile Amerika, Afrika und

Asien darstellenden Fuß wächst der Lebensbaum mit dem Sündenfall der ersten Menschen hervor. Seine Zweige tragen den zierlich gearbeiteten Tempel Salomos, das Symbol des alten Bundes, auf dessen Zinnen jedoch durch die Versuchung Christi schon die neue Zeit angedeutet ist. Auf diesem Untersatz ruht die Schale, deren Außenseite mit den Reliefs des Kaisers, der sieben Kurfürsten, sowie den Wappen der Reichsstädte geschmückt ist, während man an der inneren Höhlung die geographische Abbildung Europas in Form einer Jungfrau erblickt. Über dieser Figur wölbt sich an der Innenseite des Deckels die allegorische Gestalt der Germania mit den sagenhaften Voreltern der Deutschen und ehrenden Inschriften. Die Außenseite des Deckels stellt das Himmelsgewölbe mit Sternbildern dar, gekrönt durch den auf der Erdkugel sitzenden Christus als Weltenrichter. Wie aber die christliche Idee den Abschluß der aus dem Alten Testament hervorgegangenen Reiche bildet, so dient sie auch als allerdings verborgene Basis des Ganzen, denn an der Unterseite der Fußplatte erscheint Christus mit der Fahne als Sieger über Teufel, Schlange und die Gesetzestafeln des alten Bundes.

War hier der gedankliche Gehalt die Hauptsache, so boten andere Bildwerke auch der Freude am Mechanischen Genüge. So war ein prächtiger Hirsch mit Diana auf seinem Rücken, gefolgt von zierlichen Hunden, alles in Silber getrieben, zu sehen. Durch ein Räderwerk bewegt, fuhr dieser Aufsatz zur Belustigung der Gäste auf der Tafel hin und her. Ebenso war dies mit einem Schiffchen der Fall, in dem ein Mann aufstand und wieder niederfiel. Unter den Gefäßen befanden sich viele aus Nashorn gedrehte Stücke und schön geschliffene Kristall- und Rubingläser, diese unter dem Großen Kurfürsten von ihrem Erfinder, dem Potsdamer Chemiker Kunkel hergestellt.

Auch die Elfenbeinarbeiten nahmen einen bedeutenden Platz ein. Neben prächtigen reichgeschmückten Krügen und Schalen standen viele Rundbilder und Reliefs. Besonders zierlich waren die Arbeiten des im Jahre 1648 nach Berlin gekommenen Nürnberger Elfenbeinschnitzers Leonhard Kern, der in der minutiösesten Detailbehandlung der menschlichen Gestalten sowohl wie der zahlreichen Tiere Erstaunliches leistete. Ein Stockgriff, der im Jahre 1700 auf die Kunstkammer kam, diente nicht nur dem Gebrauchszweck, sondern zugleich der spielerischen Verherrlichung eines für den Herrscher nicht unbedeutenden Ereignisses. Sechs Putten, die geschickt in die doch gezwungene Form eines Griffes hineinkomponiert sind, tragen Kurhut und Zepter. Einer darunter aber hat sich den Hosenbandorden mutwillig um den Leib geschlungen. Das Ganze ist also eine symbolische und zugleich witzige Andeutung der im Jahre 1690 erfolgten Verleihung des Ordens an den damaligen Kurfürsten Friedrich III. Natürlich fehlten auch die Künsteleien, wie

ineinander gedrechselte Kugeln, verschobene Körper, minutiöse Spinnrädchen, ein Kunstauge in Elfenbein, hier so wenig wie an anderen Stellen. Auch Kirsch- und Pfirsichkerne mit vielen eingeschnitzten Köpfen und figürlichen Szenen waren vorhanden. Von geschnittenen Bernsteinsachen sah man nicht nur einzelne Rundbilder oder Reliefs, sondern auch ganze Szenerien, wie einen Meierhof mit vielen Tieren, die alle in Bernstein ausgeführt waren, und ein ebensolches Bergwerk mit mechanisch bewegten Figürchen.

Unter den plastischen Arbeiten fehlten, wie üblich, auch nicht die Darstellungen fürstlicher Persönlichkeiten. Die schon darin liegende Verherrlichung des dynastischen Elementes sprach sich jedoch noch stärker in den Sammlungen von Münzen und Medaillen, in den Reliefs und Statuetten von Halbedelsteinen, Bronze, Edelmetall, Marmor und Wachs aus, die mit Fürstenbildnissen geschmückt waren. Auch hier war namentlich Friedrich I. bemüht, sein und seiner Ahnen Andenken zu ehren. Neben einer Nachbildung des bekannten Schlüterschen Denkmals des Großen Kurfürsten befand sich in der Kunstkammer schon länger eine Statuette des gleichen Fürsten. Sie stellt den Großen Kurfürsten zu Pferde im Kampfe mit einer Hydra dar und war in dreijähriger mühsamer Arbeit durch den im Jahre 1668 nach Berlin gekommenen Medailleur Gottfried Leygebe aus Eisen geschnitten worden. Die lebensgroßen und natürlich bemalten Wachsbüsten, worunter diejenige Friedrichs I., wurden jedoch erst in viel späterer Zeit zu ganzen Statuen zusammengesetzt und, mit Gewändern der Herrscher bekleidet, in der Kunstkammer aufgestellt. Aber nicht unbedeutend war die Zahl der in dem gleichen Material gearbeiteten und bemalten Porträtreliefs. Natürlich gab es auch plastische Werke anderen Inhalts. Doch waren sie, wie etwa die dem Fiammingo zugeschriebenen Knabenfigürchen, von kleinen Dimensionen oder gehörten sie wenig bedeutenden, gleichzeitigen Künstlern an.

Unter den Kunstschreinen nahm den ersten Platz der schon oben erwähnte Pommersche Kunstschrank ein. Er war im Jahre 1689 als Vermächtnis des letzten Nachkommen der Herzöge von Pommern — Stettin, Bogislaws von Croy, nach Berlin gekommen. Der alte Tisch allerdings, auf dem er stand, war verloren gegangen, aber sofort durch einen im Stil der eigenen Zeit gehaltenen prunkvollen Untersatz ersetzt worden. Der Schrein selbst jedoch stand keineswegs vereinzelt da, wenngleich er von keinem anderen Werk erreicht wurde. So waren hier zwei kleinere Kästchen zu sehen, die auf Ebenholzunterlage reliefierte Lapis Lazuli-Platten trugen und mit Figürchen und Ornamenten in Gold und Silber geschmückt waren, Werke aus der besten Zeit dieser eigenartigen Kunstbetätigung. Ein ganz aus Glasplatten gefertigter Schrein zeigte viele eingeschliffene Darstellungen und in dem Moskowi-

tischen Kunstschrank hatte man zugleich die Ausartung vor Augen, zu der diese Technik allmählich führte. Das barocke Element zeigte sich hier ebenso im architektonischen Stil, wie in der Häufung des verwendeten kostbaren Materials an Elfenbein, Email, vergoldetem Silber, buntem Glas und Halbedelsteinen. Auch ganze mit Bernsteinplatten belegte und mit Bernsteinschnitzereien verzierte Kästchen waren vorhanden, darunter als wertvollstes ein solches, das eine Reihe von ebenfalls aus Bernstein gefertigten Gegenständen enthielt.

Die künstliche und mühsame Arbeit, die hier vorherrscht, findet sich auch, nur ohne Überladung, bei eingelegten Tischen und einem sehr fein ausgeführten Brettspiel. Sie begegnet uns wieder bei zwei Modellen von der Grabeskirche zu Jerusalem und der Kirche zu Bethlehem. Beide sind in Holz, Elfenbein und Perlmutter verfertigt, zum Teil zum Auseinandernehmen eingerichtet und stammen von einem Königsberger Professor, der im Jahre 1669 das Gelobte Land besucht hatte. Neben diesen, immerhin noch einen künstlerischen Zweck verfolgenden Modellen bewahrte man aber auch solche von Schiffen, Mühlen, hydraulischen Apparaten, sowie von Festungen, einzelnen Gebäuden, Triumphbögen hier auf.

Auch diese Kunstkammer also enthielt Kunstwerke, Naturalien, mechanische Arbeiten und Raritäten, wie es gar nicht anders möglich war. Nur fällt uns von vornherein dabei auf, daß die Raritäten und Kuriositäten, sowie auch die mechanischen Spielereien nicht allzu zahlreich waren, und daß man mit den wertvollen Gegenständen zugleich einen, sei es praktischen, sei es dynastischen Zweck zu verfolgen suchte. Dies hing nicht zuletzt damit zusammen, daß Berlin erst relativ spät in die Sammeltätigkeit eingetreten war. Dafür füllten sich unter dem Großen Kurfürsten die Zimmer der Kunstkammer mit bisher nicht gesehenen und gekannten äusländischen Gegenständen. Denn wie er, in seinen politischen Anschauungen seiner Zeit weit vorauseilend, eine umfassende kolonisatorische Tätigkeit entfaltete, so freute er sich an den fremdländischen Dingen, die er frühzeitig in Holland kennen gelernt hatte. Schon als Kronprinz schickte er aus Leyden, wohin er mit vierzehn Jahren gekommen war, an seinen Vater ostindische Raritäten, und als er selbst die Regierung angetreten hatte, besaß er in dem holländischen Leutnant und späteren Major Polemann einen eigenen Unterhändler in Batavia. Aus dem Jahre 1671 hören wir von solchen Sendungen, die sich in den folgenden Jahren häufig wiederholen. Zahlreich waren namentlich die Waffen, die Polemann einschickte. Dann befanden sich in der Kunstkammer chinesische Lackarbeiten, ein kostbares, reich geschnitztes Elfenbeinkästchen chinesischer Arbeit, ein indianisches Bett aus Brasilienholz mit Schnitzarbeit, Geräte und Gefäße aus Holz, die mit Perlmutter ein-

gelegt waren, chinesische Frauenschuhe von besonderer Kleinheit. Ebenso fehlen nicht die damals schon sehr beliebten chinesischen und japanischen Porzellangefäße. Götzenbilder und Opfergeräte, Gewebe und Kleidungsstücke, Stickereien und sogar Gemälde gleicher Herkunft werden genannt. Selbst das Mechanische tritt in sein Recht, und wir hören von einem in China gefertigten Schiffchen, das mittelst eines Uhrwerkes hin- und herfuhr und die Segel ein- und aufzog. Wie groß die Vorliebe des Kurfürsten gerade für diesen Zweig seiner Sammlung war, können wir auch daraus entnehmen, daß ein gewisses persönliches Verhältnis zwischen ihm und seinem Kommissionär bestand, was in dem erhaltenen Briefwechsel zum Ausdruck kommt. Polemann gratuliert seinem hohen Gönner zum Sieg von Fehrbellin, der Kurfürst läßt ihm ein Fäßchen Wein zuschicken, und Polemann antwortet in einem Schreiben vom 20. November 1676 aus Groß-Java. Er habe das Fäßlein Wein aufs Wohl des Kurfürsten und der Kurfürstin mit seinen Kameraden ausgetrunken, er übersende gleichzeitig neue Waffen und als Beilage »einen japanischen Calender, worinnen diese Heytnische nation Ihre luxurieuse und schändliche ergezlichkeit, die sie pflegen, representiren, unterthänigst ersuchend, daß solche immodeste Übersendung nicht zum ärgsten möchte aufgenommen und gedeutet werden«. Man sieht aus dieser Verwahrung des Absenders genugsam, wie schwer jene Zeit trotz des Interesses für fremdes Wesen und fremde Gebräuche und deren Darstellung, vom rein Gegenständlichen loszukommen imstand war.

Wie der Kurfürst die erste Anregung zur stärkeren Beschäftigung mit dem Ausland in Holland empfing, so wurde er hier auch sowohl mit der Antike wie mit der Malerei, die damals in Holland in vollster Blüte stand, bekannt. Es ist ganz natürlich, daß sich sein lebhafter Geist hiervon stark gefesselt fühlte, und wir werden noch sehen, wie er auch auf diesem Gebiet zu sammeln begann. Doch fanden die Gemälde nicht in der Kunstkammer Aufstellung. Die Liebe zu antiken Werken konnte sich in ihm um so mehr befestigen, als in seinen westlichen Landen Jülich, Cleve und Xanten, wo er selber als Kronprinz eine Zeitlang residiert hatte, häufig römische Funde gemacht wurden. Das wissenschaftliche Interesse, das der Kurfürst hieran hatte, führte ihn dazu, gerade diesen Zweig der Sammlung, wenngleich er räumlich mit der Kunstkammer vereinigt blieb, schon im Jahre 1663 zusammen mit der Bibliothek einem eigenen Beamten, dem Inspektor Heinrich von Heimbach, zu unterstellen. Dieser mußte sogar zeitweise zur Beaufsichtigung der Funde und wohl auch zu deren sachgemäßer Behandlung selber in die Clevischen Lande reisen. Im Vordergrund der Sammlung stehen dabei die auch relativ leicht zu erreichenden Münzen und geschnittenen Steine, von denen eine bedeutende Anzahl zusammenkommt. Aber es fehlen auch nicht Vasen und Schalen, sowie Büsten,

Reliefs und ganze Figuren in Rundplastik. »Dann unangesehen Ihr kurfürstl. Durchl. die Regierung und Conservation Ihrer Land und Leute und darum viele hohe Sorgfalten obligen, haben Sie doch nicht unterlassen, Ihr heroisches Gemüte iezuweilen mit dieser tugendhafften Ergetzlichkeit zu erfreuen.« Im Jahre 1685 erfolgte dann die bedeutende Erbschaft, besonders antiker Münzen, aus dem kurpfälzischen Hause. Lorenz Beger, der diesen Thesaurus Palatinus teilweise auch publiziert hatte, überbrachte ihn nach Berlin und wurde zugleich in die Dienste des Großen Kurfürsten genommen.

Friedrich I. baute auf dieser von seinem Vorgänger geschaffenen Grundlage in großem Maßstab weiter. Wie er die Kunstkammer um viele kostbare Prunkstücke bereicherte, so erhielten auch die Antiken durch den Ankauf ganzer Sammlungen bedeutenden Zuwachs. Die wichtigste und größte Erwerbung war die der Sammlung Bellori aus Rom, die 40 Marmorwerke und 80 Bronzen, Waffen, Figuren, Lampen und 29 Gefäße, fast alles ausgewählte Stücke, enthielt. Damit hat man in Berlin zuerst einen richtigen und erfolgreichen Weg beschritten, indem nicht wertloses, angeblich antikes Material, sondern wirklich gute, wenngleich noch nicht einzigartige Stücke erworben wurden, deren Echtheit großenteils garantiert war. Friedrich sah sich bei seinem Interesse für die Antike zudem veranlaßt, eine Sammlung von Gipsabgüssen anzulegen, worunter sich auch das Kapitäl des Pantheon befand. Doch war sie nicht etwa als Ergänzung der antiken Originale gedacht, sondern sie sollte lediglich zum Studium für die Schüler der Kunstakademie dienen und war demgemäß auch in den Schulräumen aufgestellt. »Auf diese jetzt erzählte Zimmer folget annoch ein großer runder Saal mit den accuratesten Abrissen der allerraresten aus Rom und anderen Orten Italiens mit großen Kosten anhero transportirten Statuen, Vasen, Basreliefs und dergleichen, welche theils aus Stuck, theils aus Wachs verfertigt, in der Runde umher auf Piedestale gestellt, dem Saal nicht allein ein schönes Ansehen gaben, sondern auch denenjenigen, welche zum Zeichnen und Possiren nach den Antiquen belieben tragen, zu nutzen erlaubt werde«, heißt es in einer Beschreibung der von Friedrich I. gestifteten Kunstakademie. Wie man diese Abgüsse als etwas Neues ansehen zu müssen glaubte, geht auch daraus hervor, daß sie anläßlich der Krönungsfeierlichkeiten des Jahres 1701 ausdrücklich als ein besonderer Schmuck des Akademiegebäudes hervorgehoben werden.

Jetzt begann auch die Neuordnung und Abtrennung einzelner Zweige, wie die Schnecken, Grundrisse und Gewehre, und im Anfang des XVIII. Jahrhunderts sind die Sammlungen in fünf Zimmern des vierten Stockwerkes im Schloß untergebracht. Zwei Zimmer dienen der Kunst- und Naturalienkammer, drei dem Antiken- und Münzkabinett. Im ersten der Antiken-Zimmer, das reich mit Spiegeln und Stuckaturarbeit ausgestattet war, standen

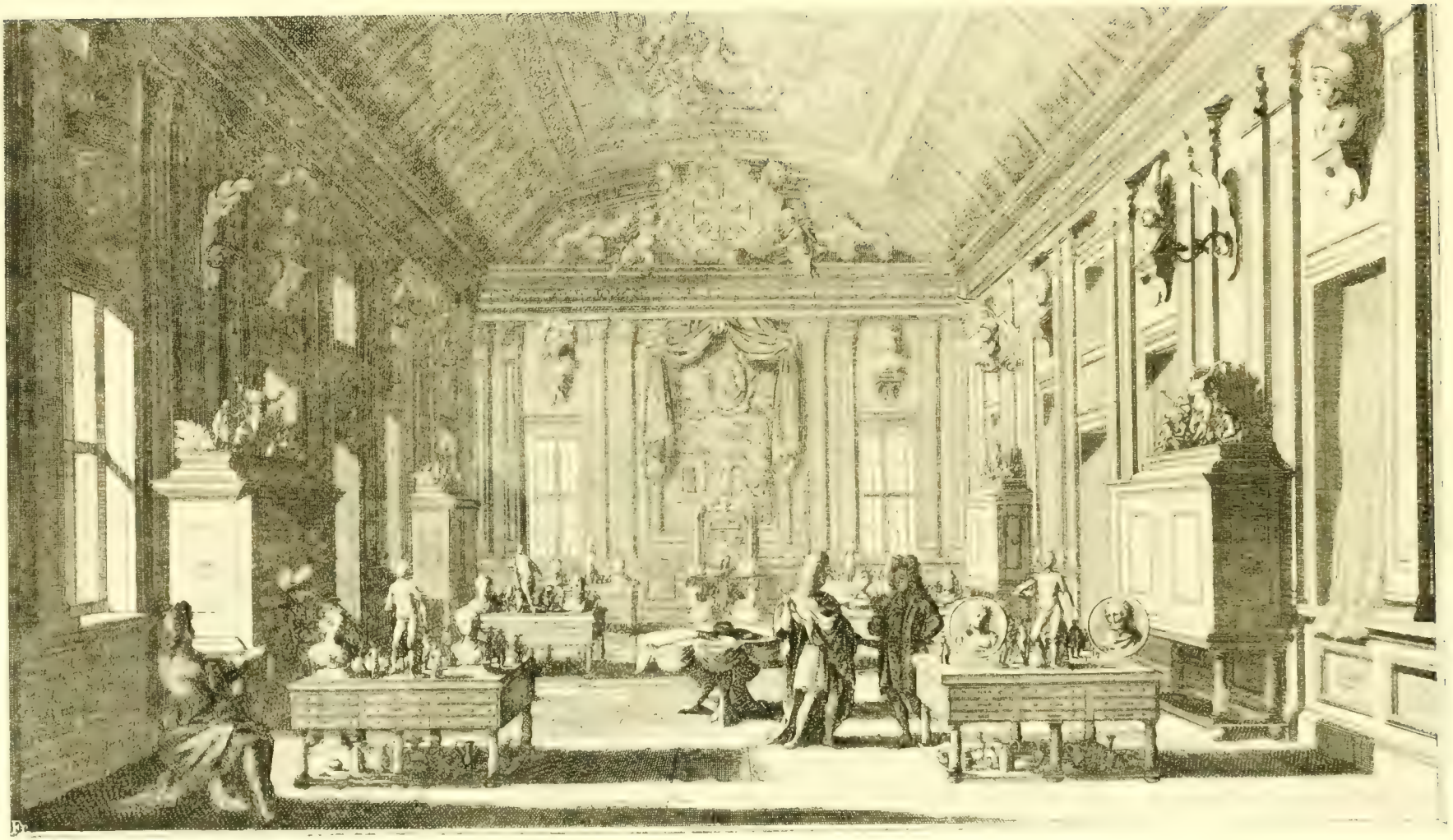
die hauptsächlich aus der Bellorischen Sammlung stammenden Gefäße in Ton und Glas, sowie die Lampen und Urnen. Im zweiten Gemach befanden sich die Statuen und Statuetten, Büsten und Hausgeräte, während im dritten in verzierten Schränken die Gemmen und Münzen aufbewahrt lagen. Auch dieser Saal war wieder prächtig ausgeschmückt. Im Jahre 1693 war der gelehrte Lorenz Beger zum Vorstand sämtlicher Sammlungen ernannt worden, während seit 1699 der tüchtige Mechaniker und Physiker Ungelder die Aufsicht über die eigentliche Kunstkammer führte und auch die nötigen Reparaturen an den Uhren und mechanischen Werken vorzunehmen hatte. Man erkennt hieraus deutlich die Wandlung in Geschmack und Kunsturteil. An Stelle des nicht wissenschaftlich gebildeten Laien oder Kunsthandwerkers steht der Kunstforscher als Sammlungsvorstand. Und als Beger im Jahre 1705 stirbt, wird unter seinem Nachfolger Johann Schott das Antikenkabinett völlig von der Kunstkammer getrennt.

Diese Trennung tritt auch literarisch zutage. Der prächtige Thesaurus Brandenburgicus, den Beger in den Jahren 1696 bis 1701 herausgab, bringt viele Abbildungen von Münzen, geschnittenen Steinen, Skulpturen und Geräten der Antike, von den übrigen Sammlungsgegenständen wird nichts, selbst nicht der prachtvolle Pommersche Kunstschrein, erwähnt oder reproduziert, und wenn die zu dem Jamnitzerschen Elefanten gehörige Schale abgebildet wird, so geschieht dies lediglich wegen der daraufbefindlichen antiken Darstellungen. Freilich entspricht die Veröffentlichung noch keineswegs wissenschaftlichen Anforderungen. Es fehlen die Angaben der Maße, oft auch des Materials und sicherlich war darunter manche Fälschung. Was den Verfasser mehr interessiert, sind mythologische und historische Exkurse, die in Dialogform weitschweifig vorgetragen werden. Aber trotzdem ist diese Publikation, die natürlich in erster Linie dem Ruhm des Herrschers dienen sollte, als Inventarisierung dieser Antikensammlung von Bedeutung, und die Sammlung selbst ist doch schon unter anderen Gesichtspunkten zusammengebracht und kritischer behandelt als die, die in den Räumen des Münchener Antiquariums eine so prächtige Aufstellung gefunden hatte.

Die in Begers Thesaurus Brandenburgicus vorliegende Veröffentlichung der Hauptstücke der Sammlung ist um so wichtiger, als unter dem Nachfolger Friedrichs I. eine beträchtliche Verminderung eintrat. Dem unkünstlerischen Sinn und praktischen Geist Friedrich Wilhelms I. mußte die Ansammlung solcher toten Kapitalien unnütz erscheinen, um so mehr, da er gerade der Prunkliebe seines Vorgängers die ungeheure Verschuldung des Landes zu verdanken hatte. So überließ er im Jahre 1726 gerade die besten und wertvollsten antiken Werke, ebenso wie schon vorher die großen und

zugleich schönsten chinesischen Vasen dem König von Polen gegen Lieferung zweier Dragonerregimenter. Auch wertvolle Goldmünzen wurden eingeschmolzen, und wenn schon ein Erlaß Dankelmanns vom Jahre 1689, etwaige aus der Kunstkammer stammende Gegenstände zurückzugeben, darauf hinweist, wie der Große Kurfürst einzelne Sachen hieraus als Geschenke zu vergeben pflegte, so wissen wir aus den Memoiren der redseligen Schwester Friedrichs des Großen, der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, daß diese Praxis auch unter ihrem Vater andauerte. Allerdings war in einem Fall der Beschenkte kein geringerer als Zar Peter der Große. Bei seinem Besuch vom Jahre 1717 bezeugte er die größte Freude über einzelne Stücke und den lebhaftesten Wunsch, sie zu besitzen. Es befand sich darunter ein Kunstschränkchen und eine jener antiken Phallusstatuen, an deren Anzüglichkeit der Zar ein ganz besonderes Gefallen fand. Im Jahre 1728 kam das schönste Bernsteinkabinett der Kunstkammer als Geschenk an August den Starken nach Dresden. Unter dem gleichen König Friedrich Wilhelm I. wurde auch in Berlin ein großer Diebstahl durch den Hofschlosser Stieff und den Schloßkastellan Runck ausgeführt. Die Beraubung richtete sich allerdings mehr gegen das im Tresor verwahrte bare Geld, aber es befanden sich unter den gestohlenen Gegenständen doch auch silberne und kristallene Gefäße, Futterale mit silbernen Gebrauchsgegenständen und Büchschen, sowie Medaillen und antike Münzen. Diese gerade führten zur Entdeckung der Diebe, die ihre raffinierten Raubzüge mit Nachschlüsseln in den Jahren 1715—1718 vorgenommen hatten. Ein Goldschmied hatte die von Stieff als Zahlung erhaltenen Goldmünzen dem Vorstand der Antikensammlung zum Kauf angeboten und dieser sie als die gestohlenen wiedererkannt. Die Angelegenheit erregte damals, besonders wegen des langen Leugnens der Angeklagten, großes Aufsehen, und es entstanden im Jahre 1719 nicht weniger als drei ausführliche Druckschriften, die sich mit dem Diebstahl selbst und mit der reumütigen Bekehrung der zum qualvollen Tod des Räderns verurteilten Diebe beschäftigten.

IN den drei besprochenen Kunstkammern offenbart sich am deutlichsten die Sammeltätigkeit des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Nicht als ob sie allein gestanden wären! War doch die Einrichtung solcher Kabinette in den Schlössern damals eine weit verbreitete Sitte, und genossen auch die Kunstkammern der Fürsten von Württemberg, Pommern, Braunschweig und Hessen-Kassel, um nur die wichtigsten zu nennen, bedeutenden Ruf. Aber wir können ein Eingehen auf diese zahlreichen Sammlungen um so leichter vermeiden, da uns in ihnen kein neuer oder entscheidender Gesichtspunkt entgegentritt und zudem viele in späterer Zeit völlig zugrund gegangen sind. In den Kunst-



KUNSTKABINETT DES XVII. JAHRHUNDERTS
AUS L. BEGERS „THESAURUS BRANDENBURGICUS". BERLIN 1696–1701

kammern der bayrischen Herzöge, der sächsischen Kurfürsten und der nachmaligen Könige von Preußen aber erkennen wir, abgesehen von dem durch die äußeren Mittel ermöglichten großen Zug des Sammelns, zugleich die Grundlagen und ersten Anfänge zu jenen Museen, die für die Kunstpflege und Kunstgeschichte unserer Tage bestimmend und wesentlich geworden sind.

Es lag, wie schon eingangs erwähnt, durchaus in der Zeit, daß der fürstliche Sammler im Vordergrund stand. Dies wurde um so mehr der Fall, je entschiedener die politischen Verhältnisse die Selbständigkeit des Bürgertums zurückdrängten und je weitere Kreise die Sammeltätigkeit zog. Nur vereinzelt und mehr am Anfang der ganzen Periode vermag der Privatmann mit dem fürstlichen Liebhaber zu wetteifern. Neben Hainhofer ist als einer der glücklichsten Sammler der Nürnberger Patrizier Paul Praun, der von 1548 bis 1616 lebte, zu erwähnen. Seinen Beziehungen zu Italien und seinem langjährigen Aufenthalte in Bologna verdankte er die Bekanntschaft mit den italienischen Künstlern, zu denen sich die seiner Heimat gesellten. So gelang ihm die Anlage eines sehr umfangreichen Kunstkabinetts, das neben der Antike die damals moderne italienische und deutsche Kunst stark berücksichtigte. Er erstand wertvolle italienische Bilder und machte mit dem Ankauf der von Vasari gesammelten Handzeichnungen der großen Italiener eine der glücklichsten Erwerbungen. Natürlich fehlten auch nicht ganz die Kuriosa, doch spielten sie kaum eine Rolle. Praun selber liebte seine Sammlungen, aus denen er ungern etwas veräußerte, und bestimmte sie bei seinem Tode zum bleibenden Besitz der Familie. Erst am Ende des XVIII. Jahrhunderts gingen sie durch Verkauf in andere Hände über. Ihre hohe Bedeutung beruht darin, daß sie den Wert auf die wirkliche Kunst legten und damit, wie die Kunstkammer Rudolfs II., von den italienischen Sammelbestrebungen nach den deutschen hinüberführen. Aber neben solchen Einzelerscheinungen bleibt doch bestehen, daß die Möglichkeit der Anlage einer alle Gebiete umfassenden Kunstkammer im wesentlichen nur den Fürsten offenstand. Dem privaten Sammler blieben jetzt nur noch einzelne Zweige, wie etwa antike Münzen, Naturalien oder Ethnographisches als Feld seines Eifers, was ihn trotzdem nicht vor Überhäufung und völligem Wirrwarr bewahrte.

Ganz das Privateigentum des Herschers bildend, häufig den Stempel seiner besonderen Liebhaberei tragend, waren die Kunstkammern nur ihm und den mit ihm in Beziehung stehenden Persönlichkeiten geöffnet. So scheint man in München, wenigstens unter Albrecht und Wilhelm, von größter Strenge gewesen zu sein. Doch müssen wir uns hüten, diese im allgemeinen zu überschätzen. Woher sollten sonst die zahlreichen Nachrichten über die einzelnen Sammlungen stammen, wenn sie nicht auch dem Reisenden zugänglich gewesen

wären? Wir sahen zudem, wie Dresden schon etwa um die Mitte des XVII. Jahrhunderts eine Besuchsordnung für die Besichtigung der Kunstkammer besaß. Nur daß der Fremde, der die Städte und ihre Merkwürdigkeiten kennen lernen wollte, wenig mit unserem modernen Reisenden oder gelehrten Forscher zu tun hatte. Er war der junge Kavalier, der Mann von Kondition, wie ihn der oben zitierte Beutel nennt, der zur Ergänzung oder Vervollständigung seiner Bildung durch Europa reiste und dem natürlicherweise durch seine Beziehungen auch die fürstlichen Kunstkammern offenstanden. Völlige Exklusivität, wie bei der Kunstkammer Rudolfs II. von Habsburg, war eine Seltenheit und lag in der eigenartigen Persönlichkeit des Kaisers begründet. Eine Öffentlichkeit in unserm Sinn aber mußte jener Zeit ebensosehr fremd sein, und die hohen Trinkgelder, die die Reisebeschreibungen erwähnen, deuten wieder darauf hin, wie sich nur dem reichen und vornehmen Reisenden Gelegenheit zur Besichtigung bot.

GEMÄLDEGALERIEN UND ANTIKENKABINETTE DES XVIII. JAHRHUNDERTS

IMMER unübersichtlicher war das große Weltentheater, das die Kunstkammern des XVI. und XVII. Jahrhunderts darbieten wollten, geworden. Mochte man sich auch in Dresden und Berlin durch möglichste Zusammenfassung der gleichartigen Gegenstände bemühen, wenigstens einigermaßen Ordnung in die Flucht der Erscheinungen zu bringen, mochte man in München die antike Plastik sogar getrennt aufstellen — der Eindruck dieser Kunstkammern muß letzten Endes doch der eines zusammengewürfelten Durcheinanders gewesen sein. Vergeblich suchte das Auge unter den eng zusammengestellten und häufig nur durch äußerliche Merkmale miteinander verbundenen Gegenständen nach einem Ruhepunkt. Aus dem bunten Allerlei konnte der Beschauer schließlich nur eine wirre und wirbelnde Vorstellung von der Mannigfaltigkeit und der Fülle unseres Weltalls mit sich nehmen. Vor allem aber litten die Kunstkammern alle an dem gleichen Fehler: die Kunst als solche trat durchaus nicht in den Vordergrund. Wir sahen schon, wie die Kunstwerke nur einen kleinen Teil ausmachten und können uns leicht vorstellen, daß sie unter den unzähligen anderen Gegenständen, die dem Beschauer zudem viel leichter in die Augen fielen, ihre Wirkung völlig verloren.

Jetzt trat hierin ein entscheidender Wandel ein. Er wurde durch die unkünstlerische Einordnung des Kunstwerkes ebenso notwendig wie durch das immer steigende Interesse für Naturwissenschaft und Völkerkunde. So trennten sich in der Folgezeit die enzyklopädischen Sammlungen zu ihrem eigenen Heil in einzelne Zweige, deren Sammeln zugleich eine Kennerschaft auf dem betreffenden Gebiet voraussetzte. Sie kam den Kunstsammlungen ebenso zugut wie den Naturalienkabinetten, mineralogisch-geologischen, optisch-physikalischen und sonstigen wissenschaftlichen Sammlungen.

Noch ausschließlicher als bisher aber betätigt sich jetzt der Herrscher als Kunstsammler. Der absolutistische Zug der Zeit, der die Mittel des Landes dem Fürsten zur schrankenlosen Verfügung in die Hand gab, unterstützte das oft rücksichtslose Schalten einzelner Despoten in allen Gegenden Deutschlands. Der Begriff des Sonnenkönigtums Ludwig XIV. und damit verbunden die Nachahmung Frankreichs trat allerorten hervor. Sicherlich mit vollem Recht wurde der verderbliche Einfluß getadelt, den diese Abhängigkeit auf die deutsche Politik und die deutschen Sitten ausgeübt hat. Nur zu selten aber wird beachtet, daß neben diesen nicht entschuldbaren Fehlern doch auch Vorzüge

standen. Hierzu gehört vorzüglich der in Geschmack und Lebensführung eingetretene Wandel, der sich nicht nur im Aufkommen von Allongeperücken und Hackenschuhen, in fürstlicher Maitressenwirtschaft und Volksunterdrückung äußerte. Mit anderen Augen, als noch die Zeit, die in der Nachahmung vergangener Kunststile allein das Heil erblickte und sich doch vergeblich mühte, den Zauber und die Gewalt der Gotik und Renaissance ihren eigenen Schöpfungen aufzuprägen, betrachten wir heute die einst viel geschmähten Kunstschöpfungen des späten Barock und Rokoko. Wir haben gelernt, die Originalität dieses Stiles zu begreifen und vermögen zu erkennen, wie sich unter der Hülle scheinbarer Nachäffung des Auslandes auch hier deutsches Leben und deutsche bildnerische Kraft individuell und eigenartig regten. Nicht daß wir alles, was dieser Stil geschaffen, als eine künstlerische Vollendung ansehen sollen, nur vor einer völligen Verkennung und einseitigen Verurteilung des eigentümlichen Kunstlebens des XVIII. Jahrhunderts haben wir uns zu hüten.

Neben den großen monumentalen Schöpfungen aber, die der fürstliche Absolutismus in seinen gartengeschmückten Lustsitzen und seinen Residenzen errichtete, neben der Pflege der dekorativen Kunst in einer uns heute noch fremden Weise, ging auch der Sammeleifer der fürstlichen Kunstfreunde neue Bahnen. Leichten Herzens hatten sie den großen Zusammenhang des Theatrum mundi aufgegeben, um sich jetzt mit desto größerem Eifer und edlerer Leidenschaft den Werken der hohen Kunst zuzuwenden. Und wie die fürstliche Prachtliebe dem künstlerischen Schaffen der eigenen Zeit einen neuen Boden bereitete, so äußerte sie sich auch in der Art ihrer Aufstellung. Denn aus der Wertschätzung, die der fürstliche Sammler nun der Kunst entgegenbrachte, ergab sich, daß er ihre Werke nicht mehr in der Kunstkammer verschwinden ließ, sondern sie in Privatgemächern oder eigens dazu eingerichteten Räumen, für die man den französischen Namen Galerien entlieh, aufhing. Gemäß ihrer Eigenschaft als fürstliche Prunkräume waren sie aufs prächtigste ausgestattet. Spiegelblanke Fußböden, marmorgetäfelte oder damastbespannte Wände, an denen die damals hochgeschätzten Spiegelgläser prangten, reich vergoldete und in Stuck reliefierte oder in Fresko gemalte Decken, von denen kristallene Kronleuchter herabhingen, das war jetzt der äußere Rahmen für die Gemälde, der freilich wenig mehr an die vergangenen Kunstkammern erinnerte. Wenn einzelne Kostbarkeiten der Kleinkunst oder größere Bildwerke in diesen Sälen aufgestellt waren, so konnte dies nur die Pracht erhöhen, in der jedoch die oft reich gerahmten Bilder durch ihre Anzahl und die Art ihrer Aufstellung dominierten. Dicht aneinander gedrängt, reihenweise übereinander bis zum oberen Gesims angeordnet, hingen die Schätze, die der fürstliche Geschmack zusammengebracht hatte. Nur daß einzelne besondere Lieblinge die privaten Gemächer des Sammlers zierten,

während die Bilder geringeren Wertes in den übrigen Zimmern der Schlösser als dekorativer Wandschmuck untergebracht waren.
Für diese neue Kunstpflege aber wirkte gerade die intensive Berührung mit dem Ausland durchaus fördernd und befruchtend. Doch gab hier nicht Frankreich in erster Linie den Ausschlag. Schon im Laufe des XVII. Jahrhunderts waren nähere Beziehungen deutscher Fürsten zu Holland und den Niederlanden und dadurch zur Kunst dieser Länder eingetreten. Die niederländische Statthalterschaft, das Söldnertum einzelner Fürsten in den Generalstaaten verstärkte noch diese Beziehungen. So wuchs allmählich das Interesse für die holländische und niederländische Malerei. Dies entsprach ganz dem Entwicklungsgang der Kultur. Die Jahrhunderte alte Kunsttradition, der kräftig aufstrebende Volksgeist der auch in der äußeren Politik erfolgreichen holländischen Staaten, der katholische, nach prunkvoller Dekoration und glänzender Pracht drängende Zug der vlämischen Niederlande waren Erscheinungen, die dem Kunstleben selbst zugute kamen. Für beide Seiten dieser Kunst aber gewannen die Deutschen schnell das größte Verständnis und bestrebten sich, die Schöpfungen der vlämischen und holländischen Großmaler, eines Rubens, van Dyck, Snyders, Rembrandt und seines Kreises, ebenso zu besitzen wie die feinen, in der Landschaft oder dem Genre, dem Tierstück oder der Architektur sich äußernden Meister des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Dabei war schon hier eine Mischung der Stilperioden eingetreten, indem man die Werke der gleichzeitigen, also für den Sammler modernen Kunst, die der Geschmacksrichtung besonders entsprach, mindestens ebenso stark, wenn nicht stärker bevorzugte, als die der vergangenen Meister. Dieser Vorliebe kam bereitwillig der von je her in den Niederlanden herrschende Kunsthandel entgegen. Schon früher hatten einzelne Maler selber auf Messen und Jahrmärkten ihre Bilder vertrieben, jetzt machten sich andere ein Gewerbe daraus, als Vermittler aufzutreten. Kunsthandlungen im großen Stil, spekulierende Geschäftsunternehmungen entstanden, die auch Deutschland, teils indirekt über den Weltmarkt Paris, teils direkt in den großen Handelsstädten Hollands und der Niederlande versorgten.
Wie mit der niederländischen, so ging es mit der italienischen Kunst. Das ganze XVIII. Jahrhundert noch stand unter dem Bann Correggios und der Bologneser Schule. Die in diesem Stil arbeitenden Meister fanden die gleiche Schätzung und Bewunderung wie die späten Niederländer, und nur selten erkannte man ihr leeres Pathos. Die nach rückwärts gerichteten Sammelbestrebungen galten fast nur dem Seicento und drangen kaum bis zu den Werken der Hochrenaissance vor. Ja diese selbst war in ihren größten Meistern nicht so häufig vertreten wie die holländischen und vlämischen Großmaler, was

nicht lediglich auf die schwerere Erreichbarkeit der Bilder zurückzuführen ist. Daß die französische Kunst nicht fehlte, versteht sich bei der Hinneigung zur Kultur Frankreichs von selber, doch darf man die Vorliebe gerade auf sammlerischem Gebiet keineswegs überschätzen. Italien und Holland dominierten, während die französische Kunst und deren Nachahmung mehr zu dekorativen Zwecken verwendet wurde. Auch aus der deutschen Kunst wurde das XVIII. Jahrhundert am meisten beachtet. Die großen Maler der Blütezeit im XVI. Jahrhundert waren verhältnismäßig selten und wurden systematisch nur in einem Falle, von Maximilian I. von Bayern, gesammelt, das XV Jahrhundert kam vollends nicht in Betracht.

So ergoß sich eine Fülle bisher kaum beachteter Kunstwerke über ganz Deutschland. Anfangs stand man dieser neuen Erscheinung fast widerstandslos gegenüber, und nur allzuhäufig galt die Masse mehr als der Wert der einzelnen Schöpfung. Allmählich aber trat eine angemessenere Würdigung des Gebotenen ein. Wenn auch das Bestreben, die beliebtesten Meister des Nordens und Italiens zu besitzen eine leichtfertige Bildertaufe herbeiführte und die Galerien mit »echten« Werken überreich versah, so begann sich das Urteil an den wirklich beglaubigten Werken zu bilden und der Geschmack zu verfeinern. Noch war man von der Fachkritik unserer Tage weit entfernt, aber im Laufe des XVIII. Jahrhunderts tritt bei einzelnen fürstlichen Sammlern und bei ihren häufig aus dem Künstlerstande hervorgegangenen Beratern die Wirkung dieser Schulung doch deutlich hervor. Man wagt Zweifel an der Echtheit, man prüft und vergleicht, setzt da und dort ein »unbekannter Meister« unter das Bild, alles Erscheinungen, die eine wichtige und notwendige Vorstufe für die kunstkritische Erkenntnis unserer eigenen Zeit geworden sind.

Ausschließlich fast überwog in dieser Sammeltätigkeit die Malerei. Die monumentale Bildnerei der eigenen oder Renaissancekunst trat stark hinter ihr zurück. Nur die Kleinplastik, besonders die Werke Giovannis da Bologna und späterer, auch nicht italienischer Meister, spielen daneben eine gewisse, jedoch keineswegs bedeutende Rolle.

Um so stärker aber tritt jetzt die Antike in den Vordergrund, und durch sie findet die Plastik in den Kunstsammlungen eine vollwertige Vertretung neben der Malerei. In ihr äußert sich zuerst der Fortschritt über die früheren Kunstkammern hinaus. Den regellosen und völlig unkritischen Erwerbungen eines Albrecht V. folgt schon im Laufe des XVII. Jahrhunders, wenigstens auf einigen Gebieten, eine bessere Sichtung und Durcharbeitung der antiken Schätze. Freilich handelt es sich nur selten um die großen Monumente, aber die Münzen, die ursprünglich nur dem Persönlichkeitskult gedient hatten, regen zuerst den Geist zur ihrer richtigen Gruppierung, systematischen Vergleichung und wissenschaft-

lichen Betrachtung an. Man ist bestrebt, vollständige Reihen zusammenzubringen und Echtes vom Falschen zu unterscheiden. Zu den Münzen kommen die geschnittenen Steine, deren herrliche, das antike Leben widerspiegelnde Darstellungen nicht nur inhaltlich gedeutet, sondern auch künstlerisch gewürdigt werden, woraus sich dann, ebenso wie aus den Münzen, manch wertvoller Fingerzeig für die monumentale Plastik gewinnen läßt.

Diese selbst aber wird um so eifriger begehrt, je mehr sich das allgemeine Interesse für die Antike von dem Erforschen der literarischen Denkmale dem der bildenden Kunst zuwendet. Die Ausgrabungen auf italienischem Boden, der schon der Renaissancezeit so manches köstliche Gut geschenkt hatte, nehmen immer größeren Umfang an. Private Kunstsammler wetteifern mit den Päpsten und bereichern ihre Sammlungen um Werke der Groß- und Kleinkunst. Die Entdeckung einzelner Statuen führt zur Ausgrabung ganzer Paläste, und etwa um die Mitte des XVIII. Jahrhunderts erheben sich aus Schutt und Asche die längst versunkenen Städte Herkulaneum und Pompeji. Gewaltig ist der Eindruck solcher Ereignisse in der ganzen gebildeten Welt. Von allen Seiten eilen die Altertumsfreunde herbei, und Italien wird aufs neue der Schauplatz emsiger Gelehrtentätigkeit. Denn gerade bei den antiken Denkmalen spielt das gelehrte Element sofort eine hervorragende Rolle. Aber von der rein wissenschaftlichen Forschung führt der Weg weiter zur künstlerischen Erkenntnis. Der Deutsche J. Winckelmann prägt sein Wort von der edlen Einfalt und der stillen Größe der Antike und legt mit seinen Arbeiten die Grundlage zur modernen Archäologie und Kunstwissenschaft.

Mit dem zunehmenden Leben auf dem Kunstmarkt wandern bedeutende antike Monumente, Statuen, Büsten und Reliefs, Inschriften, Werke der Kleinplastik, Münzen und geschnittene Steine über die Alpen auch nach Deutschland. Was aber im Original nicht erreichbar ist, das sucht man mit der fortgeschrittenen Wertschätzung der Antike wenigstens in Nachbildungen zu besitzen. Gipsabgüsse der berühmtesten Antiken werden aufgestellt und erfüllen den Beschauer mit der größten Bewunderung und einer selbst durch den Anblick der Originale nicht übertroffenen Begeisterung. Angeregt von den fremden Ausgrabungen beginnt die Durchforschung des eigenen deutschen Bodens und die stärkere Beachtung der namentlich im Westen vorhandenen spätrömischen Monumente. Die wissenschaftlichen Akademien nehmen sich solcher Funde an. Einzelne Abhandlungen, ganze Kompendien fördern diese Studien. Die zahlreichen illustrierten Publikationen bekannter Sammlungen dienen nicht ausschließlich dem Ruhm des Besitzers, sondern tragen Freude und Geschmack an der Kunst in die breitere Öffentlichkeit, deren Urteil zugleich erweitert und vertieft wird. Wenn sich so die Antike und die Kunst von der eigenen Zeit bis zurück

zur Renaissance in der Sammeltätigkeit des XVIII. Jahrhunderts zu selbständigen und hauptsächlich berücksichtigten Abteilungen herausgearbeitet hatten, so liegen ihre Keime, wie schon erwähnt, doch wieder in den Kunstkammern der vergangenen Jahrhunderte. Gerade der Große Kurfürst zeigt uns am deutlichsten den Übergang von den alten Sammlungsbestrebungen der Kunst- und Wunderkammern zu der neueren Richtung. Denn einmal hatte er, wie wir sahen, seine Freude an den mannigfachsten Kunst- und Naturerzeugnissen und an ausländischen Dingen. Daneben aber würdigte er die Antike und die Malerei und bewahrte diese davor, in der Kunstkammer unterzugehen. So sehen wir gerade an ihm, den man doch sicherlich keinen undeutschen Mann oder gar einen Nachäffer ausländischer Sitten nennen wird, wie die persönlichen Neigungen teilweise durch das Ausland angeregt und nach einer bestimmten Richtung getrieben wurden. In Holland suchte er seinen Eifer für Gemälde zu befriedigen. Aber er war hierin nicht so glücklich wie in mancher anderen Sammelbetätigung, und die Angelegenheit eines seiner Bilderkäufe hat damals viel Staub aufgewirbelt. Im Jahre 1671 bezog er von dem bekannten Kunsthändler Gerrit Ulenborch in Amsterdam eine Anzahl von Gemälden, die die pomphaftesten Meisternamen trugen. Aber sie waren alle in dem Atelier Ulenborchs, der jüngere Künstler zu diesen Zwecken in seinen Diensten hatte, hergestellt. Als die Bilder in Berlin ankamen, erklärte sie der am kurfürstlichen Hofe lebende niederländische Maler Hendrick van Fromantiou insgesamt für Fälschungen, und sie wurden zurückgeschickt. Nun begann ein großer Sachverständigenstreit für und wider, an dem nicht weniger als 51 Künstler beteiligt waren, und bei dem aus holländischem Lokalpatriotismus die Freunde Ulenborchs, trotz der offensichtlichen Fälschungen, für ihn eintraten. Aber der Kurfürst blieb doch Sieger, und die ganze Angelegenheit bedeutete für Ulenborchs Ruf einen beträchtlichen Schaden. Auch durch die Erbschaft aus dem Oranischen Haus kam der Kurfürst in den Besitz von holländischen und vlämischen Gemälden, die er im Schlosse zu Berlin unterbrachte. Aber noch war der Erwerb von Bildern bei ihm nur eine von vielen Seiten seiner Sammelbestrebungen, und wir mußten seine Gesamtbetätigung auf diesem Gebiet unseren früheren Betrachtungen einreihen.

NUR einen Fürsten finden wir im ganzen XVII. Jahrhundert in Deutschland, dessen ausschließliches Interesse für die Malerei ihm einen eigentümlichen Platz in der Sammlergeschichte anweist und der zudem ganz am Anfang dieser Periode steht: den Herzog und nachmaligen Kurfürsten Maximilian I. von Bayern. Hat sein Name als der eines rücksichtslosen und eigennützigen Führers der katholischen Partei im Dreißigjährigen Krieg

durchaus keinen ungetrübten Glanz, so strahlt er um so heller als der eines großen Kunstförderers in Bayern. Er folgte damit nicht nur einer Tradition und trat in die Fußtapfen seiner Vorgänger Albrecht und Wilhelm, sondern seine Kunstpflege hatte entschieden einen Zug ins Großartigere. Das zeigt sich schon in den bedeutenden Erweiterungen des Residenzschlosses, in der reichen Dekoration seiner Innenräume, in der glänzenden Ausstattung des uns schon bekannten Antiquariums und nicht zuletzt in seinen eigenen Sammlungen. Von vornherein springt hier der Gegensatz zu seinen Vorgängern in die Augen. Die Ausgaben für die eigentliche Kunstkammer hören so gut wie ganz auf, dagegen belehrt uns ein Inventar aus dem Jahre 1628 mit späteren Nachträgen über die Vorliebe Maximilians für die Malerei.
Schon hierin äußert sich ein höherer Geschmack. Noch eigenartiger aber und bis in weit spätere Zeiten völlig vereinzelt steht der Kurfürst da als Sammler von Werken der älteren deutschen Kunst, hauptsächlich Albrecht Dürers. Nicht weniger als 14 angebliche Originalwerke Dürers barg seine Gemäldegalerie. Natürlich waren darunter auch manche unechte und heute nicht mehr nachweisbare Bilder, wie ein Heiliger Hieronymus, drei dem elfjährigen Dürer zugeschriebene Köpfe in Silberstiftzeichnung und die zweifelhafte Anna selbdritt. Aber neben minder guten Arbeiten, wie der Augsburger Madonna mit der Nelke und der einen Fassung der Beweinung Christi, standen die besten Schöpfungen des Meisters, die wir teilweise heute noch in München bewundern können: der Paumgärtnersche Altar, die Apostelbilder und das Mittelbild des Hellerschen Altars mit der Krönung der Maria. Wir sind über den Eifer, mit dem Maximilian gerade den Werken Dürers nachspürte, aus erhaltenen Korrespondenzen genau unterrichtet. Dabei muß er über die hauptsächlich noch in Nürnberg vorhandenen Gemälde eingehende Kenntnis gehabt haben und ließ nicht nach, bis das gewünschte Bild in seinem Besitz war. So erlangte er in den Jahren 1613/14 nach langen Verhandlungen aus Frankfurt das Mittelbild des Hellerschen Altars gegen eine jährliche Rente von 400 Gulden und eine Kopie, die in Frankfurt aufgestellt wurde. Rudolf II. hatte das Bild um 10000 Gulden nicht erhalten können, wogegen die bayrische Rente schon im Jahre 1642 ins Stocken geriet. Noch geringer als dieser Preis waren die Kosten für den Paumgärtnerschen Altar, für den Maximilian nur einige Gnadenpfennige an die bisherigen Besitzer, sowie kleinere Geschenke an die Unterhändler verausgabte. Dabei aber war er sehr ungehalten, daß man ihm zuerst nur das Mittelbild schickte und verlangte nachdrücklich die Flügelbilder mit den beiden Heiligen. Schon bei dieser Gelegenheit hatte der Rat, an den sich der Kurfürst zuerst gewandt hatte, ihm zu verstehen gegeben, daß sich kaum mehr ein Werk von Dürer in Nürnberg befinde und damit weitere

Nachforschungen abzuwenden gehofft. Maximilian aber wußte besser Bescheid, und so gelang ihm im Jahre 1627 in den beiden Dürerschen Apostelbildern die bedeutendste Erwerbung. Man hat es häufig dem Rat verargt, daß er dies Meisterwerk, das der Künstler selbst einst der Behörde seiner Vaterstadt zu seinem ewigen Gedächtnis geschenkt hatte, nach kaum 100 Jahren veräußerte. Aber wir müssen dem Rat zugestehen, daß er sich lange sträubte und erst allerlei Gutachten einholte, bevor er dem Drängen des mächtigen Sammlers nachgab. Auch tauschte er dagegen keinen klingenden Lohn ein, sondern höheren Gewinn, der uns zugleich zeigt, wie bei dem Kurfürsten der Sammeleifer sogar die religiösen Gegensätze auszugleichen vermochte. Denn bei einer bald darauf erfolgten Requisition bayrischer Truppen unter Tilly blieb das ganze Nürnberger Gebiet verschont. Für die Abwendung des damit verbundenen namenlosen Elends von der Bevölkerung waren die Apostelbilder vielleicht doch kein zu hoher Preis. Bekannt ist dann auch, wie Maximilian die Sprüche unter den Bildern absägen und zusammen mit den Fischerschen Kopien nach Nürnberg zurückschicken ließ. Daß er aber die Arbeit des Restaurators, der den Nürnberger Meister so täuschend nachzuahmen verstand, nicht immer verschmähte, sehen wir aus dem von Fischer herrührenden Hintergrund der beiden Ritterfiguren des Paumgärtnerschen Altars. Erst die allerneueste Zeit ist dieser Übermalung auf die Spur gekommen und hat den ursprünglichen Zustand wieder hergestellt. Trotzdem aber bleibt das Verständnis Maximilians für Dürer doch ein eigenartiges Ruhmeszeugnis. Neben den religiösen Vorwürfen, denen ja hauptsächlich die malerische Tätigkeit des Meisters galt, besaß der Kurfürst aber auch den Herkules mit den Stymphalischen Vögeln und die Lucretia. Diese allerdings war, wie wir sahen, schon früher erworben worden. Außer den Gemälden aber kamen noch vor 1628 die unschätzbaren 62 Blätter mit den echten Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians nach München. Es war gerade der Teil, der nach dem Tode Granvellas verschwunden war.

Vor diesem Interesse für Dürer traten die anderen Meister notgedrungen zurück. Aber es befanden sich in der Galerie doch genug bedeutende Namen, die das Inventar sorgfältig verzeichnete. Es will doch schon etwas besagen, daß unter den 117 Bildern 68 die meist richtige Künstlerbezeichnung führten. Wenn von der Verbannung sämtlicher nicht bayrischer Bildnisse aus der Sammlung auch Holbeins Bryan Tuke betroffen war, so befand sich von seiner Hand doch eine jetzt verschollene Madonnendarstellung in der Galerie. Manche glauben allerdings, das Bild mit einem nunmehr Holbein d. Ä. zugeschriebenen, in Lissabon befindlichen Brunnen des Lebens identifizieren zu können. Schlecht war Lucas Cranach d. Ä. vertreten und dazu noch eines

seiner Gemälde, eine Lucretia, durch ein darüber gemaltes Kleid entstellt. Dieses Bild diente zugleich der darunter befindlichen Dürerschen Lucretia als eine Art von Deckel und vielleicht moralischen Schutzes. Sehr gering ist die Zahl der Italiener, und von den dabei erwähnten zwei Raffaelbildern wird das eine schon von dem Inventar stark angezweifelt. Das andere befand sich in einem prächtigen mit reliefierten Halbedelsteinen und silbernen und goldenen Zierarten versehenen Rahmen. Dagegen sind zahlreicher auch wegen des religiösen Gegenstandes die italienisierenden Vlamen. Neben den schon früher erwähnten historisch-allegorischen Schlachtenbildern und antiken Szenen deutscher Meister stehen auch Niederländer profanen Inhalts. Daß die schon frühzeitig erworbene Löwenjagd von Rubens nicht in der Galerie aufgehängt wurde, hatte seinen Grund lediglich in ihrem bedeutenden Umfang und nicht etwa in dem Vorwurf. Wenn der Kurfürst damit zeigte, daß er auch vom Gegenständlichen loszukommen verstand und den Kunstgehalt bevorzugte, so äußerte sich der gleiche Zug auch darin, daß er wohl den großen Meistern seiner Zeit, nicht aber den dekorativ geschickten Malern, die er selbst zur Ausschmückung seiner Residenz verwendete, einen Platz in seiner Sammlung gönnte.

Unter seinen fünfzehn niederländischen Bildern waren fünf gleichzeitige Meister verteten, und für sein Kunstverständnis spricht auch, daß er nicht weniger als drei Gemälde von A. Elsheimer besaß. Vielleicht darf man gerade aus diesem Umstand schließen, wie Maximilian bestrebt war, nur anerkannt Vorzügliches aufzunehmen. Daß sich darunter Meister, die wir heutzutage nicht mehr so zu schätzen vermögen, befanden, daß andere, namentlich aus den Zeiten vor der Hochrenaissance sowohl bei Deutschen wie Niederländern und Italienern fehlten, liegt im Wechsel des Kunsturteils nur allzu bedingt und hindert uns nicht, in dem Kurfürsten einen Sammler zu erblicken, der seiner Zeit weit vorauseilte. Welch ein Unterschied zu den Bildern eines Albrechts V., bei dem Narren und Scheusäler die Wände der Kunstkammer verunzierten! Jetzt waren bedeutende Gemälde genug vorhanden und aus der Kunstkammer ebenfalls nur bessere Stücke herübergenommen worden. Unter ihnen fehlten die nicht bayrischen Bildnisse samt und sonders. Dies lag gerade in dem scharfen Gegensatz zwischen dem Kunsturteil Maximilians und dem seiner Vorgänger. Auch darin ging Maximilian neue Bahnen, daß er die Gemälde zwar noch verwaltungstechnisch mit der Kunstkammer vereinigt hielt, ihnen aber einen gesonderten Platz in seiner Residenz anwies. Einen Saal, die noch später sogenannte Grüne Galerie, versah er mit einer reichgeschnitzten Holzdecke und prächtiger Marmortäfelung, um hier seinen kostbaren Gemäldeschatz würdig aufzustellen. Zu seiner Ausstattung aber wurden auch noch einzelne Werke aus der Kunstkammer herangezogen. Inmitten und an den Seitenwänden

der Galerie lagen und standen auf schön gearbeiteten Tischen kostbare Gegenstände, die noch Hainhofer in der Kunstkammer gesehen hatte. Allerdings waren es nur ausgewählte Stücke von besonderem Wert oder von eigentümlicher Bedeutung, so einzelne prächtige Waffen, worunter die schon oben erwähnte Elfenbeinmuskete, der Berg mit dem taktschlagenden Affen, um den eine große Anzahl von Tieren in Gold angebracht und der reich mit Edelsteinen verziert war. Andere kostbare Handsteine, das wertvolle Münzkabinett mit seinem reichen elfenbeinernen Figurenschmuck von Christoph Angermaier, kleine oder besonders merkwürdige Uhren, reich illuminierte Manuskripte in prachtvollen Einbänden, worunter die Dürerschen Randzeichnungen, auch Werke der Kleinplastik, wie eine Bronze des Giovanni da Bologna, die Genrefigur eines Nachtvogelfängers werden erwähnt. Daneben betonten andere Gegenstände ausschließlich das dynastische Element. So fand sich hier ein Siegelring, angeblich aus dem Besitz Barbarossas, ein Gebetbüchlein, das Kaiser Maximilian I. in seiner Jugend selber geschrieben hatte, ein silbernes Altärlein, dessen sich Maria Stuart im Gefängnis bediente, Schalen mit dem Wappen des Papstes Leo X., der Hosenbandorden des Winterkönigs, sowie die Elfenbeindrechselarbeiten des Kurfürsten selber. Also lauter Gegenstände, die nicht so sehr wegen ihrer künstlerischen Vollendung als wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer fürstlichen Person besonders beachtenswert erschienen.

Die ganze Aufstellung, in der die Gemälde doch den bevorzugten Rang einnahmen und auch gebührend in den Vordergrund traten, bot sicherlich ein erfreuliches und angenehmes Bild. Solchen Eindruck hatten auch noch spätere Besucher der Galerie, als diese selber durch anstoßende Räumlichkeiten erweitert, in dem Prinzip der Aufstellung sich aber gleich geblieben war, nur daß auch die umherstehenden Gegenstände, genau wie die Bilder, eine Bereicherung erfahren hatten. So schreibt im Jahre 1764 Bianconi in seinen zehn Sendschreiben, wie der Blick des Beschauers »auf den Fußboden und auf die Marmortafeln, auf die großen, schönen, ehernen und indischen Porzellangefäße, welche hin und her zerstreut, gleichsam die Einheit der Malereyen unterbrechen und das Auge des Zuschauers mit neuen und fremden Gestalten aus der Entzückung zurückrufen, ohne es zu beleidigen. Ein gleiches Kunststück habe ich noch zur Zeit in keiner Gallerie gesehen, und in dieser habe ich zum erstenmale die Wirkung davon empfunden«. Dieser Bericht führt uns allerdings in eine viel spätere Zeit, da die Münchener Galerie manch schweres Schicksal erlitten, aber auch große Erweiterung erfahren hatte.

Maximilian I. konnte nach der Einnahme Münchens durch die Schweden im Jahre 1632 an eine Vermehrung seiner Kunstsammlung nicht mehr denken, galt es doch in der Folgezeit zu viele Leiden und Notstände, die der ent-

setzliche Krieg herbeigeführt hatte, zu lindern. Große Verluste brachte auch der Galerie der Schloßbrand im Jahre 1674, der manches Werk, besonders die Dürersche Himmelfahrt Mariä, auf immer vernichtete. Aber in dem Kurfürsten Maximilian II. Emanuel erstand der Kunst ein neuer Förderer und Beschützer. Die unheilvolle politische Rolle, die dieser begabte, aber in seinen Hoffnungen und Plänen allzu ehrgeizige und weitschweifende Kurfürst in Deutschland spielte, ist nur allzu bekannt. Unendliches Elend hat er über sich selbst und seine Familie, über seine Hauptstadt und sein ganzes Land heraufbeschworen. Ungeheure Summen verschlang seine Prachtliebe, führten die österreichischen Eroberer aus dem Lande hinweg; eine himmelweite Kluft trennte den Fürsten, der auch nach seiner Rückkehr aus der langjährigen Acht und Verbannung das glänzende Leben nicht missen mochte, von seinem Volk. Verlassen und einsam liegt die Stätte, wo sich einst das Leben voll Glanz und Pracht um den Kurfürsten abspielte. Trotzdem aber zeugen noch jetzt die stattlichen Bauten des Schleißheimer Schlosses von der Kunstliebe seines Erbauers. Noch heute wandert der Kunstfreund dorthin, um in der Galerie unvergeßliche Eindrücke zu gewinnen, und doch bietet sie ihm nur noch ein schwaches Bild ihrer einstigen Bedeutung. Zur Zeit Maximilians II. aber barg sie die stattlichsten und größten Meisterwerke, war sie weithin als auserlesene Sammlung bekannt und berühmt. Denn viele Gemälde, die ursprünglich in der Münchener Residenz untergebracht waren, hat der Kurfürst, der nach seiner Rückkehr die Bauten in Schleißheim eifrig weiterförderte, in die glänzenden Räume dieses Schlosses gebracht. Hier waren sie teils in den Privatgemächern verteilt, teils füllten sie die prachtvolle und bewunderte Galerie.
Dabei war die Kunstliebe des Kurfürsten ebenso auf bedeutende Einzelwerke wie auf einen gesamten Überblick über die Malerei gerichtet. Wohl waren, gemäß dem Geschmack und der Mode der Zeit, die holländischen Schulen besonders gepflegt, aber daneben hören wir von Italienern und Spaniern, während der Kurfürst in den Dürerschen Gemälden seines Vorfahren zugleich schon einen einzigartigen Schatz an deutschen Bildern besaß. Seit 1692 Statthalter der spanischen Niederlande, hatte er gerade hier Gelegenheit gefunden, seiner Neigung für Bilder freien Spielraum zu lassen. Hierbei kam es ihm nicht aufs Geld an, und Augenzeugen berichten, daß er einst während eines kaum einstündigen Aufenthaltes in Antwerpen in den dortigen Malerateliers für über 200000 Frcs. Bilder gekauft habe, ohne mit den Künstlern irgendwie zu feilschen und damit die Bilder nach dem Urteil von Sachverständigen wohl um das doppelte überzahlt habe. Unter einem anderen, im Jahre 1698 bei Gilbert van Ceulen in Antwerpen erfolgten Ankauf, der über hundert Bilder für 90000 brabantische Gulden umfaßt, befinden sich zwölf Rubens, darunter

das Bildnis der Helene Fourment mit Kind, Spaziergang im Garten, verschiedene Landschaften, sowie einzelne hervorragende Porträts von van Dyck. Daneben treten in der Galerie Namen wie Brouwer, Snyders, Brueghel, de Heem, Dou, Teniers d. J., Terborch, Cuyp, Wouwerman auf. Unter den Italienern begegnen uns Tizians Karl V. und die Allegorie der Eitelkeit, P. Veroneses Jupiter und Antiope, Correggios Flötenblasender Satyr, Riberas Petrus und manch anderer guter Künstler. Natürlich fehlen weder hier noch in den anderen Schulen die späteren und weniger bedeutenden Meister, die gerade die damalige Zeit bewunderte. Aber wie weit Verständnis und Kunstliebe des Kurfürsten gingen, sieht man doch daraus, daß er Murillos Würfelnde Knaben erworben hat. Sie befanden sich unter dem im Jahre 1698 abgeschlossenen Ankauf. Auch französische Meister wie Poussin, Lairesse, Rigaud sind vorhanden. Nicht uninteressant ist das Verhältnis, in dem die einzelnen Schulen zueinander standen. In dem allerdings erst später erschienenen, aber doch im wesentlichen Maximilians Anschaffungen wiedergebenden gedruckten Verzeichnis der Schleißheimer Gemäldegalerie finden sich neben rund 100 niederländischen und holländischen Künstlern 65 Italiener, 53 Deutsche, 18 Franzosen und 1 Spanier, wobei wir natürlich nicht vergessen dürfen, daß manches Bild unter einem unrichtigen, dafür aber um so hochfliegenderen Namen aufgeführt war.
Die Freude und der Anteil des Kurfürsten an seiner Galerie ließen auch während seines Exils nicht nach. Freilich waren jetzt keine Mittel mehr zu neuen Ankäufen vorhanden, ja es traf ihn ein noch viel härterer Schlag. Die österreichische Okkupation vom Jahre 1706 hatte nicht nur dazu geführt, daß man neben den Archiven auch die Sammlungen versiegelte und beschlagnahmte, sondern der Feind entnahm auch der Gemäldegalerie manch kostbares Werk. So klagt der Kurfürst in einem Briefe vom Jahre 1708 seiner Gemahlin Therese Kunigunde, daß einer seiner Leute mit eigenen Augen gesehen habe, wie das wertvolle Gemälde van Dycks, der König von England zu Pferde, das der Kaiser dem Herzog von Marlborough geschenkt hatte, von der Wand genommen und aufgerollt worden sei. Es befinde sich jetzt wohl schon auf der Seereise nach England.
Auch unter dem Nachfolger Maximilians, der als Karl VII. die allerdings recht dornenvolle Kaiserkrone trug, und unter Ferdinand Maria blieben Vermehrungen nicht aus, wenngleich das meiste der 1016 Bilder, die ein Inventar vom Jahre 1761 aufzählt, auf die Anschaffung Maximilians II. zurückzuführen ist. Die Aufsicht über die Gemälde war jedoch nach Maximilians Tod vielfach mangelhaft. Denn schon im Jahre 1745 werden viele Gemälde als beschädigt und über hundert als fehlend aufgeführt. Dies hing wohl auch damit zusammen, daß man den Posten eines Galerieaufsehers eine Zeitlang unbe-

setzt gelassen hatte und ihn erst im Jahre 1746, jedenfalls infolge des aus der Inventuraufnahme ersichtlichen Schadens, wieder herstellte. Als im Jahre 1779 aus noch näher anzuführenden Gründen zahlreiche Bilder nach München kamen, wurde der Zustand der zurückgebliebenen immer trostloser. Sie waren, wie der Maler Dorner in einem Bericht vom Jahre 1787 klagte, von den Wänden genommen, aus den Rahmen gelöst, mit den Bildseiten gegeneinander gestellt und so ihrem Schicksal überlassen. Jetzt wurden sie neu geordnet und wieder in guten Zustand versetzt, was unter Dorners Leitung im Jahre 1789 vollendet war. Der alte Glanz der Schleißheimer Galerie aber war doch dahin gegangen und um so weniger neu zu beleben, da Schleißheim selbst immer mehr der Vergessenheit anheimfiel.
Die erste Beschreibung der Galerie, abgesehen von allerlei Berichten in Reisebüchern, erfolgte im Jahre 1775 durch ihren Vorstand, Joh. Nep. Edlen von Weizenfeld. In der Anschauung aber, die er von seinem Amt hatte, begegnet uns ein höchst merkwürdiger und an die längst vergangenen Zeiten der Kunstkammern erinnernder Standpunkt. Er hat mit der weitvorgeschrittenen Kunstpflege der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts kaum etwas gemein und bildet wohl auch ein Kuriosum für jene Zeit. Weizenfeld nämlich war nicht etwa Maler, der sein Verständnis für die Behandlung und den Kunstwert der Gemälde mit seinem Beruf begründen konnte, sondern Vorstand der Kurfürstlichen Leinwandkammer und beanspruchte als solcher die Aufsicht über die Bilder, da sie doch auf Leinwand gemalt seien. Dieser geradezu erschreckend äußerlichen, rein auf das Material gerichteten Auffassung wurde zugestimmt. Der seinen Namen tragende Katalog der Schleißheimer Galerie ist allerdings weniger sein Werk, als das des ihm unterstellten Malers und Galerieaufsehers Dorner.

MIT dem bayrischen Hause durch Verwandtschaft eng verbunden waren die pfälzischen Wittelsbacher, die wieder in zahlreiche Zweige zerfielen. Erst unter dem Kurfürsten Karl Theodor fand bekanntlich die Vereinigung der übrigen Gebiete mit dem Lande Bayern statt, bis dann durch Maximilian Joseph, den ehemaligen Herzog von Zweibrücken und Nachfolger Karl Theodors, die pfälzische Linie dauernd die bayrische Kurfürsten- und nachmalige Königswürde behauptete. Doch wurden durch die Neugestaltung Europas zu Beginn des XIX. Jahrhunderts wichtige Teile dieser pfälzischen Besitzungen wieder von Bayern abgetrennt, um wie die rechtsrheinische Pfalz in badische und die Jülich-Bergischen Lande in preußische Hände überzugehen. Die Wirkung dieser politischen Ereignisse vermögen wir auch in der Entwicklungsgeschichte der Kunstsammlungen deutlich zu verfolgen. Soviel

geteilt und zerrissen die einzelnen Landesteile aber waren, so schwer die Untertanen die Summen für die kostspielige Hofhaltung ihrer Fürsten auch aufbrachten, so lag in dieser Zersplitterung doch nicht nur Unsegen, wie eine einseitige Geschichtsschreibung uns lange glauben machen wollte. Denn die kleinen Residenzen waren Mittelpunkte, um die sich bei einem geistig hochstehenden Fürsten leicht ein reges Leben, eine nicht unbedeutende Kultur entwickeln konnte. Mochten Tyrannei und Willkür dabei ihr Spiel treiben, mochte die Nachahmung französischer Mode ebenso stark sein wie der politische Anschluß an das begeistert verehrte Frankreich — wir dürfen doch hierüber nicht vergessen, daß an diesen Fürstenhöfen Institute und Gesellschaften entstanden, die das geistige Leben Deutschlands befruchteten, die Bildung hoben und die künstlerischen Bestrebungen nach allen Richtungen hin beförderten und anregten, und daß so die scheinbar verschwendeten Güter dem Gesamtleben der Nation wieder zugute kamen.

Schon früh zeigten sich bei den pfälzischen Fürsten Eifer und Liebe zu den bildenden Künsten. Wir brauchen nur den Namen des Heidelberger Schlosses zu nennen, um ein jedem Deutschen geläufiges und bekanntes Beispiel anzuführen. Und hier, wie auf den übrigen Fürstensitzen, befanden sich mannigfache Sammlungen, von denen uns wertvolle Münzschätze schon anläßlich ihrer Übersiedelung nach Berlin begegnet sind. Neben diese antike Sammelneigung tritt das Interesse für die gleichzeitige Malerei, das uns, von früheren Beispielen abgesehen, in großem Stil zuerst in der Neuburger Linie begegnet. Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg war ein Freund und Gönner von Rubens, von dem er eine Anzahl prächtiger Gemälde in den Jahren 1618 bis 1622 erwarb. Allerdings war bei der Bestellung dieser Bilder wohl der religiöse Gedanke stärker, denn wir wissen, daß sie alle kirchlichen Zwecken dienten und für die schon vorher im Maße festgelegten Altäre der Schloßkapelle und Jesuitenkirche bestimmt waren. Aber daß sich der Fürst mit seinen Bestellungen auf das Jüngste Gericht mit den beiden Flügeln der Geburt Christi und der Ausgießung des Heiligen Geistes, auf den Höllensturz der Engel und der Verdammten, auf die Himmelfahrt der Maria gerade an Rubens wandte, zeigt doch ein ungewöhnliches Kunstinteresse. Auch sein leider verschollenes Porträt ließ Wolfgang Wilhelm von Rubens anfertigen und von der Hand van Dycks besaß er ebenfalls ein Bildnis.

Hatte er somit das höchste Interesse an einem einzelnen, allerdings zugleich einem der bedeutendsten Künstler seiner Zeit, so herrschte bei dem aus dem gleichen Hause stammenden Kurfürsten Johann Wilhelm, der 1690 die Regierung antrat, das ausgesprochene Bestreben nach einer Gemäldesammlung in großem Stil. Düsseldorf, das er zu seiner Residenz erhob, sah unter ihm ein

KURFÜRST JOHANN WILHELM VON PFALZ-NEUBURG
GEMÄLDE VON J. F. VAN DOUVEN IN DER ÄLTEREN PINAKOTHEK
ZU MÜNCHEN, EHEMALS IN DER GEMÄLDEGALERIE ZU DÜSSELDORF

glänzendes und prächtiges Hofleben. Stattliche Bauwerke erstanden in der Stadt und ihrer Umgebung, rauschende Feste wurden gefeiert, Theater und Musik eifrig gepflegt. Von seinen Reisen durch Italien hatte der Kurfürst nicht nur eine hohe Wertschätzung für die bildende Kunst mitgebracht, sondern die Beziehungen zu dem Florentiner Hofe führten auch dazu, daß er im Jahre 1691 in zweiter Ehe Anna Maria Loisia, eine Tochter des Großherzogs von Toscana heimführte. Durch sie, die in einer so köstlichen Umgebung aufgewachsen war, mußte sich auch das Verhältnis ihres Gemahls zur bildenden Kunst nur noch enger gestalten. Befanden sich doch in ihrem Gefolge ausübende Künstler selber, führte sie doch prächtige kunstgewerbliche Geräte nach ihrer neuen Heimat, ja zu ihrem Brautschatz gehörte auch die wertvolle Madonna Canigiani von Raffael, die noch heute eine Zierde der Münchener Galerie bildet. Aber auch schon vor dieser Vermählung hatte Johann Wilhelm sein Kunstinteresse mannigfach betätigt. So hatte er noch als Mitregent seines Vaters in Jülich-Berg im Jahre 1682 Johann Franz Douven zu seinem Hofmaler ernannt, und als er nach seines Vaters Tod auch die Herrschaft in Neuburg antrat, veranlaßte er bald die Überführung der Rubens-Bilder nach Düsseldorf. Dabei stieß der Kurfürst auf allerlei Schwierigkeiten, die mit der Eigentumsfrage der Bilder zusammenhingen. Nur nach längeren Verhandlungen, die sich bis nach Rom an den Jesuitengeneral erstreckten, gelang endlich die Übersiedelung der Gemälde. Die darunter befindliche Himmelfahrt der Maria soll infolge ihrer Größe den Bau einer eigenen Galerie veranlaßt haben, die, mit dem Schloß verbunden, im Jahre 1710 feierlich eröffnet wurde. In dem einfachen, mit allegorischen Wandgemälden gezierten Gebäude hingen die wertvollen Schätze Johann Wilhelms auf fünf Säle folgendermaßen verteilt: 1. Niederländer, darunter an hevorragender Stelle das Reiterbildnis Johann Wilhelms, 2. Gerhard Dou, 3. Italiener, 4. van der Werff, 5. Rubens. Diese Anordnung war jedoch keineswegs streng durchgeführt, ja kaum in ihren Grundzügen festgehalten.

Unter den Schulen war auch hier die niederländische weitaus am stärksten vertreten. Neben 40 Rubens zählte man 17 van Dycks, 3 Snyders, 2 Jordaens, 7 Rembrands ‹6 biblische Gemälde und 1 Selbstbildnis›, dazu Dou, Metsu, Brueghel, Wouwerman und viele andere. Besondere Neigung hatte Johann Wilhelm für Adrian van der Werff, den er im Jahre 1696 anläßlich einer Reise im Haag in seinem Atelier besuchte. Dabei erhielt der Künstler zugleich den Auftrag auf einzelne Bilder, die er selber nach Düsseldorf bringen sollte. Hier überhäufte ihn der Kurfürst mit Gnadenbeweisen und nahm ihn gegen hohe Besoldung für einen Teil des Jahres in seine Dienste. Von anderen niederländischen Malern seiner Zeit schätzte er Rachel Ruijsch, Eglon

van der Neer, Schoonjons und G. Schalcken. Wir sehen daraus, wie der Kurfürst auch die moderne Kunst ausgiebig für seine Sammlung heranzog, wobei, durch die Nähe begünstigt, die niederländische Malerei ebenfalls den Vorzug hatte.
Der hauptsächlichste Ratgeber und Vermittler für die Gemäldeankäufe des Kurfürsten war sein geschickter Hofmaler J. F. van Douven, der auch im Ausland hierfür tätig war. Er und sein fürstlicher Auftraggeber verloren bei aller Vorliebe für die Niederländer auch nicht die anderen Schulen aus dem Auge, vielleicht unterstützt durch den Rat und das Verständnis von Johann Wilhelms italienischer Gemahlin. So traten zu den großen nordischen Namen als gleichberechtigt die der italienischen Schule. Neben Raffaels schon oben angeführter Heiliger Familie befand sich in der Galerie eine solche von A. del Sarto, denen sich Arbeiten von Tizian und Palma Vecchio, Tintoretto, Domenichino, den Caracci und Reni anreihten. Auch zwei Porträts von Velasquez besaß der Kurfürst.
Weit verzweigt waren die Verbindungen, die Johann Wilhelm für seine Gemäldeankäufe unterhielt. Sein Hofarchitekt berichtet bei einem Aufenthalt in Frankreich über eine dort zum Ankauf angebotene Galerie mit wertvollen, namentlich italienischen Bildern, von deren Erwerb wir allerdings nichts Näheres erfahren. Mit zäher Hartnäckigkeit führt der Kurfürst über drei Jahre lang Verhandlungen wegen eines in Lüttich schon erworbenen Altarbildes von Douffet, das die dortigen Franziskaner erst nach unendlichen Schwierigkeiten herausgeben. Es ist das heute in München befindliche Gemälde, wie Papst Nicolaus V. die Grabstätte des Heiligen Franziskus besucht, und erscheint uns nicht ganz der vielen Kosten und Schreibereien würdig. Von seinem Schwiegervater Cosimo III., dem er durch seine Beziehung zum Papst und Kaiser nützliche Dienste leistet, erhält er Bilder und plastische Arbeiten, darunter eine verkleinerte Nachbildung der antiken Ringer und des Raubes der Sabinerinnen von Giovanni da Bologna, die er aber durch Übersendung viel wertvollerer Gemälde von Rubens und van Dyck mehr als wett macht. Auch sein jüngerer Bruder und späterer Nachfolger Karl Philipp schickt Kunstwerke, die aber vor dem kritischen Geschmack Johann Wilhelms nicht bestehen können. Besonders intensiv sind seine Nachforschungen nach Gemälden in Spanien. Seine Hoffnungen, durch die Vermittlung seiner Schwester, der Gemahlin Karls II. von Spanien, einen Veronese und anderes zu erhalten, sieht er zwar scheitern, und ebenso macht es große Schwierigkeiten, von dem damals in Madrid lebenden Giordano etwas zu bekommen. Aber der Agent und Geschäftsträger von Wiser ist doch wiederholt in der Lage, einen guten Kauf, wie das Porträt des Velasquez, abzuschließen, und der Kurfürst selbst gibt Weisungen, die seinem Kunstverständnis alle Ehre machen. Nur bedeutende Werke großer

Künstler soll er erwerben und lieber die ganze Summe für ein einziges Meisterwerk ausgeben, als sie verzetteln.

Diesem Kunstverständnis steht auch der Umstand nicht entgegen, daß die Düsseldorfer Galerie viele heut weniger beachtete Gemälde der späteren Schulen barg. Hier war der Kurfürst, wie ziemlich alle seiner Zeitgenossen und Nachfolger, dem Geschmack der Mode unterworfen. Ist doch auch in unserer kunstkritisch so vorgeschrittenen Zeit die Beurteilung der modernen Kunst hinsichtlich ihres dauernden Wertes unendlich viel schwieriger und schwankender als die der Vergangenheit.

Die prächtige Sammlung bedeutete einen Anziehungspunkt für die gebildete Welt des ganzen XVIII. Jahrhunderts. Goethe mit Lavater, Wieland und Hölderlin besuchten sie und Heinse schrieb im Jahre 1776 von ihr: »Wir haben eine Sammlung von Gemälden, dergleichen sich kein Ort in Deutschland rühmen kann, selbst Dresden nicht ausgenommen; und wenn in Griechenland eine Stadt schon wegen einer Bildsäule oder eines Gemäldes von einem ihrer großen Meister berühmt war, was sollte Düsseldorf nicht seyn durch ganz Europa, wenn die Kunst noch so geschätzt würde und noch so in Ehren stände? Auch reisen die Engländer, immerhin die ersten Menschen ohngeachtet aller ihrer Unarten, in Menge hierher, bloß um sie zu betrachten«. Noch heutigen Tages vermögen wir uns eine ungefähre Vorstellung von der Art und Weise zu machen, wie diese Bilder in der Galerie aufgehängt waren. Denn nachdem die Gemälde im Jahre 1758 vor der preußischen Belagerung nach Mannheim geflüchtet und sechs Jahre darauf wieder nach Düsseldorf zurückgekehrt waren, erschien zugleich mit der Neukatalogisierung im Jahre 1778 eine glänzende Publikation des gesamten Bilderschatzes. Diese Veröffentlichung gibt die Gemälde in verkleinertem Maßstab so wieder, wie sie in jener Zeit untergebracht waren.

In drei bis vier Reihen dicht gedrängt übereinanderhängend, füllten die Bilder die Wände vom oberen Deckengesims bis zu den unteren Lambrien. Diese reichten in Stützhöhe und waren marmorähnlich bemalt. In verschiedenen Räumen herrschte wohl die Tendenz, die größeren Gemälde mehr nach oben und nach der Mitte der Wandfläche hin, die kleineren nach unten und nach der Seite zu gruppieren. Doch war dies ebensowenig streng durchgeführt, wie die Verteilung der Schulen in einzelne Zimmer. Auch an den Fensterwänden fanden sich Bilder, die zur besseren Beleuchtung mit Drehvorrichtung versehen waren, so daß durch die große Anzahl und die dichte Reihe der Gemälde, trotz der Ausstattung der Räume mit Portieren und Marmorvertäfelung, trotz der Stuckverzierung und Deckengemälde das Ganze doch mehr den Eindruck eines Bildermagazins gemacht haben muß.

Aber diese gedrängte Aufstellung war durchaus nicht ungewöhnlich, und wir entnehmen daraus, daß das Verhältnis jener Zeit gegenüber dem Genuß von Kunstwerken ganz anders war als heutzutage. Wie das ästhetisch künstlerische Urteil weniger stark ausgebildet war als die Freude am Gegenständlichen, so war man auch in der Wertung der Aufstellung von Kunstwerken viel unkritischer als in unserer Gegenwart. Hier gerade macht sich die alte Tendenz der Häufung, die in den Kunstkammern herrschte, noch bemerkbar. Nur andeutungsweise treten uns, wie in der oben angeführten Äußerung Bianconis, vereinzelte Bemerkungen entgegen, die wenigstens den Gesamteindruck einer Galerie und die Frage der Untermischung von Bildern mit anderen Kunstgegenständen berühren. In München, sowie Berlin und Salzdahlum war, wie wir noch sehen werden, diese Mischung vorhanden. Auch in der Düsseldorfer Galerie standen 8 Tische von kostbaren und seltenen Gesteinsarten, sowie einzelne Werke der Kleinplastik in Marmor, Bronze, Elfenbein und Terrakotta. Sie wurden aber bald wieder aus den Gemälderäumen entfernt.

Mit den Gemälden allein war der Sammeleifer Johann Wilhelms nicht befriedigt, sondern richtete sich mit gleicher Großzügigkeit auf die antike Plastik. Sie war in zwei Sälen im Erdgeschoß des Galeriegebäudes aufgestellt und von den Bildern völlig getrennt. Da die Originale im allgemeinen nicht erreichbar waren, traten an ihre Stelle die Nachbildungen in Gips, die jedoch nicht, wie die oben erwähnten Geschenke Cosimos, in verkleinertem Maßstab, sondern in ihrer richtigen Größe gewünscht wurden. Sie im großen Stil zu sammeln, begann der Kurfürst im Jahre 1709. Auch hier fand er, wie in all seinen Kunstbestrebungen, bei seinem Geschäftsträger in Rom, dem nachmals in den Grafenstand erhobenen Abbate Fede, einen verständnisvollen Vermittler und Gehilfen. Er hatte seine Tüchtigkeit und Geschäftskenntnis schon in den Verhandlungen über die Neuburger und das Lütticher Gemälde bewiesen, jetzt kamen ihm seine vielfachen Beziehungen auch für die neuen Absichten seines Herrn zugute. Mit dem Hercules und der Flora Farnese begannen die Abformungen, die in Scagliuola, die widerstandsfähiger als der reine Gips war, erfolgten. Ihnen schlossen sich Kastor und Pollux, Caunus und Byblis ‹Amor und Psyche›, das Kapitäl vom Pantheon und andere an. Mit der Arbeit wuchs auch die Freude, und der Kurfürst hätte am liebsten sämtliche Antiken in Rom abformen lassen. Wie wenig er dabei die Schwierigkeiten in Betracht zog, lehrt sein natürlich unausführbarer Plan, die ganze Trajanssäule im Abguß in Düsseldorf aufzustellen. Im Jahre 1711 trafen die ersten Sendungen über Amsterdam in Düsseldorf ein und wurden in den oben erwähnten Räumen des Galeriegebäudes aufgestellt. Diese Abgüsse kamen samt den Formen später nach Mannheim, wo sie, wie wir noch sehen werden,

WAND AUS DEM RUBENSSAAL ZU DÜSSELDORF
AUS CH. DE MECHELS „LA GALERIE ELECTORALE DE DUSSELDORF".
BASEL 1778

eine größere Beachtung fanden und einen epochemachenden Einfluß gewannen. Anläßlich der von Fede vermittelten Abformungen aber kam auch eine höchst merkwürdige Originalstatue der Antike nach Düsseldorf. Als nämlich Fede die Trunkene Alte, die man damals für eine antike Klagefrau hielt, bei dem Kardinal Ottoboni abformen ließ, machte dieser dem Kurfürsten die Statue selbst zum Geschenk. Das realistisch gehaltene und doch in höchster künstlerischer Vollendung dargestellte Motiv genoß schon im Altertum einen großen Ruf. Daß man es in der Zeit Johann Wilhelms nicht als eine Genrefigur erkannte und ihm eine idealistische Bedeutung unterschob, kann uns nicht weiter wundernehmen. Auch wird das Werk selbst, trotz seines Originalwertes, vielleicht keinen so bedeutenden Eindruck auf den Herzog gemacht haben als die Abgüsse der großen monumentalen Schöpfungen, die er erworben und an denen er seine Freude hatte. Sie sollten für Düsseldorf nicht vollständig verloren sein, da noch im Jahre 1778 von Mannheim aus eine Anzahl wieder abgeformter Stücke an die dortige Akademie abgegeben wurde.

Inzwischen aber hatte Mannheim das künstlerische Erbe Düsseldorfs angetreten. Nach der furchtbaren, im Orleanischen Krieg erfolgten Zerstörung war die verödete Stadt durch den gleichen Johann Wilhelm neu aufgebaut und unter seinem Bruder und Nachfolger Karl Philipp im Jahre 1720 zur Residenz erhoben worden. Noch heute legen das kolossale Schloß, die Jesuitenkirche und manch anderes Bauwerk Zeugnis von der Prachtliebe dieses Fürsten ab. Wenn die Düsseldorfer, für die jetzt eine Zeit völligen Verlassenseins folgte und die vieles, darunter auch den Grupelloschen Monumentalbrunnen, an Mannheim abgeben mußten, für ihre Gemäldegalerie fürchteten, so war diese Furcht grundlos. Die Bestände blieben, trotzdem auch Karl Philipp in Mannheim eine Galerie anzulegen begann, im wesentlichen unangetastet. Auch die Abgüsse wurden noch an Ort und Stelle gelassen. Die Unternehmungen aber, die dieser Fürst in Mannheim begann, waren zu groß, um im Laufe eines Menschenlebens vollendet zu werden.

Um so eifriger aber machte sich sein Nachfolger Karl Theodor ans Werk, das Überkommene auszugestalten und ihm Neues hinzuzufügen. Fünfundzwanzig Jahre hat er in der Pfalz residiert und hier eine blühende Kultur geschaffen, bis er im Jahre 1777 auch die Regierung der Bayrischen Lande antrat und nach München übersiedeln mußte. Dort aber ist er nie heimisch geworden, und diesem Umstand mögen auch seine absonderlichen politischen Tauschpläne mit Österreich zuzuschreiben sein. Um so wohler und glücklicher aber hat sich Karl Theodor in der Zeit gefühlt, da er in Schwetzingen den prachtvollen Park mit seinen gärtnerischen Anlagen, seinen Fontänen, Statuen und Bauten schuf und da er dem Mannheimer Leben den Stempel seiner Persönlichkeit aufdrückte.

Schloß und Jesuitenkirche wurden vollendet und ihr Inneres im feinsten Geschmack der Zeit ausgestattet. Das deutsche Nationaltheater entstand, dessen Name unzertrennlich mit Schiller verbunden ist. Neben wissenschaftlichen Instituten, wie der Sternwarte, und medizinisch-anatomischen, geologischen und physikalischen Sammlungen wurden Gesellschaften wie die Meteorologische, die Deutsche und als die bedeutendste im Jahre 1763 die Kurpfälzische Akademie gegründet, deren Sitzungen in dem prachtvoll ausgestatteten, mit über 50000 Bänden versehenen Bibliotheksaal des Schlosses stattfanden. Der berühmte Straßburger Gelehrte Daniel Schöpflin war mit der Ausarbeitung der Statuten betraut und dann zum Ehrenpräsidenten dieses Institutes ernannt worden. Bezeichnend ist, daß die historische Abteilung der Akademie — ihre zweite war der Naturwissenschaft gewidmet — sich die Erforschung der Landesgeschichte zum Ziel setzte. Schöpflin selber sollte eine pfälzische Geschichte schreiben, und in den Jahren 1763, 67 und 68 wurden Kommissionen zur Erkundung und Sammlung der in den Landen vorhandenen antiken Denkmale ausgeschickt. Es handelte sich dabei um Monumente aus der Römerzeit, die man zu untersuchen, zu erhalten und in den Schriften der Akademie zu veröffentlichen begann. Die Seele dieser Tätigkeit war der Akademiesekretär A. Lamey. Bis zum Jahre 1794 waren 70 römische Denksteine in dem kurfürstlichen Antiquitätenkabinett aufgestellt.

Weiter befanden sich hier Statuen und Büsten römischer Kaiser, antike Bronzestatuetten, etruskische Gefäße und Urnen, Lampen, Mosaiken, Waffen, sowie Gerätschaften aller Art, kurz alles, was man von antiken Werken zu sammeln vermochte. Unter den antiken Originalwerken behauptete die uns schon bekannte Trunkene Alte den Vorrang. Ebenso waren die Marmorstatuette einer Ruhenden Amazone, sodann eine Reihe von verkleinerten Marmornachbildungen nach antiken Werken von guter Arbeit. Unter den Bronzen ragten ein Cäsarkopf, eine Pallas, ein Diskobol hervor, und zu ihnen gesellten sich eine Reihe von Herkules- und Priesterinnenstatuetten. Alles Werke von erlesenem Geschmack, die das hohe Kunstverständnis des Sammlers verrieten, und die zum Teil schon dem Eifer Johann Wilhelms zu verdanken waren.

Neben diesen Originalen oder Marmorkopien, die des Kurfürsten Verständnis für die Antike verraten, war jedoch in Mannheim eine größere Anzahl von Abgüssen nach den hauptsächlichsten antiken Monumenten öffentlich aufgestellt. Wir sahen, wie einzelnes davon aus Düsseldorf hierher gebracht wurde. Karl Theodor war eifrig bestrebt, die Sammlung zu ergänzen und zu erweitern, so daß sie neben vielen Büsten antiker Cäsaren, Dichter, Schriftsteller und Frauen Niobidenköpfe und eine bedeutende Anzahl von monumentalen Statuen enthielt. Man sah hier den Laokoon, Apollo von Belvedere,

Sterbenden Fechter, Castor und Pollux, Farnesischen Herkules, die Farnesische Flora, den Borghesischen Fechter, Schleifer, Hermaphrodit Borghese, die Venus von Medici, den Dornauszieher, die Ringer, den Torso des Belvedere, Faun mit den Klappern, Faun von Ildefonso, Antinous, Sterbenden Niobiden, Idolino, Caunus und Byblis ‹Amor und Psyche›, sowie das Kapitäl vom Pantheon.

Schon im Jahre 1766 hatte der Kurfürst Befehl gegeben, die bezeichnenderweise bisher im Saale der Opernmaler zerstreuten und als Modelle benützten Abgüsse in drei Zimmern über der Hofküche aufzustellen und den Schülern der künftigen Zeichnungsakademie zugänglich zu machen. Diese selber wurde im Jahre 1769 öffentlich gegründet, unter P. Anton von Verschaffelts Leitung gestellt und mit jährlich zu verteilenden Preisen versehen. Sie sollte wie die übrigen Stiftungen des hochherzigen Fürsten der Kunstpflege und Ausbildung junger Talente dienen, ohne jedoch, infolge der einseitigen Leitung, ihren Zweck recht zu erfüllen. Zur gleichen Zeit wurden die Gipsabgüsse nach nochmaligen Recherchen in Düsseldorf und Mannheim in einem 53 Schuh im Quadrat messenden Saal im Hofe des neuerrichteten Akademiegebäudes unter Aufsicht ihres Direktors von Verschaffelt übersichtlich und wohlgeordnet aufgestellt. Von hoch einfallendem Nordlicht, das sich durch Vorhänge beliebig regulieren ließ, beleuchtet, standen die Abgüsse auf Drehgestellen, die Verschaffelt nach Art von Modellierstühlen selber konstruiert hatte, und die ein genaues Betrachten von allen Seiten ermöglichten. In erster Linie als Lehrmittel für die Schüler der Zeichnungsakademie gedacht, waren sie zugleich der Öffentlichkeit zugänglich und erregten die staunende Bewunderung der Zeitgenossen, die, anspruchsloser in ihren Anforderungen als unsere heutige Zeit, von diesen stumpfen Abgüssen die größten und nachhaltigsten Eindrücke für ihr Leben mit fortnahmen. Lessing lobte 1777 den großen Wert, den die Sammlung für den Studierenden habe, indem diese Abgüsse leichter erreichbar und bequemer von allen Seiten in Augenschein zu nehmen seien als die oft schwer zugänglichen und mangelhaft aufgestellten Originale. Goethe sah sie im Jahre 1771 und wurde durch ihren Anblick zuerst an seiner einseitigen Bevorzugung der Gotik irre. Schiller pries die Sammlung begeistert unter dem Deckmantel eines reisenden Dänen in einem 1785 erschienenen Aufsatz seiner Thalia. Er erwähnt dabei neben dem Ausspruch Lessings viel mehr Statuen und Köpfe als Goethe, der es hauptsächlich auf den hier vollständig vorhandenen Laokoon abgesehen hatte, in Wahrheit und Dichtung. Charakteristisch für das Kunsturteil der Zeit ist dabei, daß die Begeisterung einem Stil galt, den wir heute nur als eine zweite, der klassischen Kunst nicht völlig ebenbürtige Blüte der Antike anzusehen gewöhnt sind. In ihr erkannte man damals den Höhepunkt des gesamten künst-

lerischen Schaffens, und sie nahm man sich, auch in der Mannheimer Kunstakademie, zum Vorbild. Wie wenig aber die gleichzeitigen Werke die Antike zu erreichen vermochten, das deutet Schiller in den sarkastischen Bemerkungen an, die er über eine in antikem Geschmack aufgemachte und neben Homer gestellte Voltairebüste äußert. Eine Zusammenstellung, die sich nur daraus erkären läßt, daß auch Karl Theodor, der mit Voltaire befreundet war und im Briefwechsel stand, für den geistvollen Franzosen die höchste Bewunderung empfand.

So groß der Ruhm dieser Gipssammlung und so bedeutend das Interesse Karl Theodors daran auch war, so mußte gerade sie nach dem Wegzug des Kurfürsten um so mehr in Verfall geraten, als auch die Zeichnungsakademie sich auf die Dauer nicht halten konnte. Die ungünstigen kriegerischen Ereignisse des letzten Jahrzehnts des XVIII. Jahrhunderts trugen hierzu das ihrige bei. In bewegten Worten klagt Verschaffelt seinem Herrn nach München, daß durch das beschädigte Dach der Schnee in den Antikensaal eindringe und die Statuen hierdurch beschädigt würden. Seit dem Jahre 1783 verwahrlosten auch die sehr kostbaren Formen, die im Jahre 1793 noch auf 25000 fl. geschätzt wurden. Sie lagen ungeordnet und zerstreut auf dem Speicher des Antikensaales umher. Aber der Krieg hinderte energische Maßregeln zur Besserung, bis der Rest mit den anderen Kunstsachen von Mannheim nach München wanderte.

Es stand durchaus im Einklang mit den Lehrzwecken der Abgußsammlung, daß sie mit der Zeichnungsakademie verbunden war und durch deren Direktor beaufsichtigt und ergänzt wurde. Dagegen trug die Gemäldegalerie Karl Theodors einen mehr privaten Charakter und war auch räumlich in nähere Beziehung zu ihm gerückt. Sie befand sich mit den anderen Sammlungen, dem Naturalienkabinett und dem in zwei Zimmern aufgestellten kostbaren Hausschatz im Schlosse selbst. Trotzdem die Düsseldorfer Galerie in den Bedrängnissen des Siebenjährigen Krieges auf einige Zeit nach Mannheim geflüchtet war, widerstand der Kurfürst doch der Versuchung, die wertvollen Werke seiner Mannheimer Sammlung anzugliedern. Vielmehr schickte er, wie wir schon sahen, die Bestände wieder nach ihrem ursprünglichen Aufstellungsort zurück und sorgte sogar für ihre glänzende Publikation. Zu ihrem Direktor ernannte er im Jahre 1755 den aus Düsseldorf stammenden Maler Lambert Krahe, der ihm in Rom empfohlen worden war und dort nach anfänglichen schweren Schicksalen eine glänzende Stellung in der Lukasgilde einnahm. Später berief er den Künstler nach Mannheim, um sich seiner bei der Erweiterung der Galerie zu bedienen. Krahe machte wiederholt Ankäufe für die Sammlung, die in neun Sälen des östlichen Schloßflügels aufgestellt war. Unter den 644 Nummern überwogen, wie immmer in jener Zeit, die Nieder-

KURFÜRST KARL THEODOR VON DER PFALZ
AUS CH. DE MECHELS „LA GALERIE ELECTORALE DE DUSSELDORF". BASEL 1778

länder und unter diesen wieder die Kabinettmaler, für deren feine Kunst der Kurfürst größere Vorliebe als für die großzügige frühere Malerei besaß. Besondere Erwähnung verdienen die zahlreichen Bilder von A. Brouwer. Trotzdem müssen wir keineswegs die holländischen und vlämischen Großmaler vermissen: Rubens, Jordaens, Snyders, van Dyck, Frans Hals und Rembrandt. Natürlich waren auch Gemälde der schon von Johann Wilhelm so geschätzten Maler van Douven und van der Werff vorhanden, aber auch ein Goltzius und Lukas van Leiden finden sich verzeichnet.

Von deutschen Malern wird nicht nur der dem Zeitgeschmack nahestehende und zudem aus der Pfalz stammende Kaspar Netscher, sowie Elsheimer und Rottenhammer erwähnt, sondern es begegnen uns auch neben dem Namen Dürers und Holbeins Aldegrever und Beham. Wenn die Echtheit dieser Namen auch anzuzweifeln ist, so zeigt der Umstand, daß man sie in der Sammlung vertreten wissen wollte, doch die umfassende allgemeine Tendenz dieser Kunstbestrebung. Sie wird noch dadurch erhöht, daß sich hier sogar eine Geburt Christi von Schongauer befand. Nach den Niederländern stellten die Italiener das größte Kontingent. Hier treffen wir die bewunderten und glatten späteren Meister, die hochgeschätzten Seicentisten, dann aber namentlich die venetianischen Maler des Cinquecento und darunter sogar einen Bellini. Aber auch ein Raffael, ein Giulio Romano, ein Lionardo da Vinci werden erwähnt, deren Echtheit wir begreiflicherweise bezweifeln müssen. Aus der spanischen Schule, zu der Ribera überleitet, finden sich Velasquez und Murillo, und unter den Franzosen begegnen uns Watteau, Poussin, Lebrun. Auch Werken einzelner Mannheimer Künstler, wie Franz Kobells und des späteren Galeriedirektors von Schlichten, gönnte der Kurfürst Aufnahme unter seine Gemäldebestände. So bot die Galerie einen Überblick über fast sämtliche bedeutende Namen und Kunstepochen und war ein würdiges Seitenstück zu der in Düsseldorf.

Zu dieser wichtigen und umfangreichen Gemäldesammlung, deren Eindruck uns Sophie von Laroche in ihren Briefen so bewegt schildert, trat im Jahre 1758 als Ergänzung, allerdings nicht zum erstenmal in Deutschland, das Kupferstich- und Handzeichnungskabinett, das bald eines der größten und besten werden sollte. Auch hier war Lambert Krahe die Seele des ganzen Unternehmens, das, verbunden mit dem Antikensaal und der Galerie, für die heranwachsenden Schüler der Zeichnungsakademie von höchstem Wert war und das nicht zuletzt wohl die Anregungen zur Neubelebung der Grabstichelkunst in Mannheim gab. In über 400 Mappen waren die Schwarzweißblätter nach den verschiedensten Schulen geordnet und konnten leicht eingesehen werden. Schon im Jahre 1760 wurde ein Buchbinder angestellt,

der die Blätter aufzuziehen und dem Publikum vorzulegen hatte. Die 1774—75 von Karl Theodor unternommene Italienreise brachte auch den Stichen eine stattliche Vermehrung, so daß die Sammlung bei einer Inventarisation in den Jahren 1780—81 nahezu 60000 Blätter zählte. Daneben bot eine bedeutende Anzahl von Handzeichnungen Gelegenheit, in das intime Schaffen der Künstler Einblick zu gewinnen. Eine Reihe solcher Blätter, es werden 550 genannt, hingen zusammen mit den illuminierten Kupferstichen der Raffaelschen Loggien deren Erscheinen im Jahre 1782 abgeschlossen war, unter Glas und Rahmen an den Wänden des Zimmers, andere wieder lagen in Mappen. Aus der Sammlung des bekannten Kunstliebhabers von Stosch hatte der Kurfürst für 3000 Gulden 487 wertvolle Handzeichnungen erworben. Neben Italienern und Holländern der späteren Zeit konnte man auch hier den hervorragendsten Meistern aller Schulen, auch der deutschen, begegnen, und unter den annähernd 9000 Blättern, die in größere und kleinere Folianten eingeklebt waren, befanden sich 373 Rembrandts. Ein regelmäßiger Fonds von 1000 Gulden jährlich, zu dem aber wiederholt Sonderbewilligungen kamen, war dem Kabinett seit 1782 ausgesetzt, und der Kupferstecher Heinrich Sintzenich war angewiesen, von allen modernen, englischen, deutschen und französischen Drucken erste Abzüge anzuschaffen. Im gleichen Jahre, 1782, war dem Kabinett ein besserer Raum zwischen Bibliothek und Galerie eingeräumt worden, um seine Benutzung zu erleichtern und eine sachgemäßere Aufstellung zu ermöglichen. Im Jahre 1791 war dann unter dem Galerieinspektor Schmidt die Neuordnung dieser kostbaren Sammlung beendigt, die jedoch nur noch kurze Zeit in ihrer bisherigen Heimat verbleiben sollte.

Als Karl Theodor im Jahre 1777 auch die kurbayerische Erbschaft antrat und seine Residenz nach München verlegte, war er auch dort eifrigst für die Kunstpflege tätig. Viele Bilder der Schleißheimer Galerie ließ er wieder nach München bringen, wobei allerdings, wie wir schon sahen, recht unvorsichtig verfahren wurde. Im Komplex der Residenzgebäude an der Nordseite des Hofgartens errichtete er einen eigenen Galeriebau, zu dessen Einrichtung er im Jahre 1784 Lambert Krahe von Mannheim nach München berief und den er der Öffentlichkeit zugänglich machte. Auch für diese Sammlung machte der Kurfürst besonders in den Jahren 1792 und 93 umfangreiche neue Erwerbungen, worunter sich Werke von Tizian, Tintoretto, R. Mengs und Hans Mülich befanden.

Dabei verlor er auch Mannheim nicht aus dem Auge, und wenn er eine Zeitlang die dafür bestimmten Fonds aufhob, so setzte er doch im Jahre 1789 wieder jährlich 3000 Gulden zu Anschaffungen für die dortige Gemäldegalerie aus. Häufig genug mag er sich nach seinem alten Fürstensitz, nach

Mannheim, zurückgesehnt haben, wo die Einrichtungen, die er in so großartigem Maßstab getroffen hatte, noch kurze Zeit fortbestanden, um dann ebenfalls in der Hauptstadt der vereinigten pfälzischen Lande eine neue Heimat zu finden. Schwere Zeiten waren inzwischen über die pfälzischen Lande hereingebrochen, die drohende Kriegsgefahr ließ auch die der Kunst gewidmeten Ausgaben des Fürsten verschwinden. Ja noch mehr, man mußte die kostbaren Schätze in Sicherheit bringen, und daher wurden im Jahre 1794 die Galerie und das Kupferstichkabinett verpackt und vor den herannahenden Franzosen nach München geflüchtet. Hier wurde die Galerie unter F. Kobell, das Kupferstichkabinett unter Inspektor Schmidt neu aufgestellt. Es war das gute Recht des Fürsten, die Sammlungen, die sein persönliches Eigentum waren, nach seinem neuen Wohnsitz zu verbringen, und zudem lag die Notwendigkeit dieses Schrittes in den Zeitläuften begründet. Mannheim selber aber sollte, wenngleich nur vorübergehend, wenigstens für die Bildergalerie einen Ersatz erhalten. Denn vor den Wirren des Krieges war auch der Vertreter des letzten noch selbständig neben Karl Theodor regierenden pfälzischen Zweiges, Herzog Karl August von Zweibrücken nach Mannheim geflohen.

Auch diese Linie des weit verästelten Hauses war der Kunstpflege zugetan, wenngleich uns gerade in ihrem letzten Vertreter Karl August auch die Schattenseiten des fürstlichen Despotismus scharf entgegentreten. Schon sein Vorgänger Christian IV. hatte für Wissenschaft und Kunst in Zweibrücken manche Einrichtung getroffen, den jungen Maler Christian Mannlich zu seiner weiteren Ausbildung nach Frankreich geschickt und sich lebhaft seines Schützlings angenommen. Unter Karl August aber erreichten diese auf fürstlichen Glanz berechneten Bestrebungen einen Grad, der die Kräfte des Landes weit überstieg, wie wir aus den lebendig geschriebenen Memoiren des in des Herzogs Diensten befindlichen Ch. Mannlich genau verfolgen können. Mit ungeheurem Kostenaufwand ließ der schrullenhafte Fürst in der Nähe von Zweibrücken, auf dem Karlsberg, eine ganze Stadt im Kleinen erstehen, wo er mit seinem zahlreichen Hofstaat residierte. Die wertvollsten Einrichtungsgegenstände wurden aus Paris verschafft, und als der Herzog seiner Jagdhunde und Tiersammlungen müde geworden war, begann er im Laufe der achtziger Jahre auch eine Gemäldegalerie anzulegen. Ihren Grundstock bildete eine kleine Sammlung, die Ch. Mannlich selber zusammengebracht und die der Herzog samt und sonders anläßlich eines Besuches bei seinem Hofmaler erworben hatte. Bald aber nahm der Sammeleifer des Fürsten größere und bestimmtere Gestalt an, und, durch die Lage begünstigt, gelang ihm der Ankauf bedeutender französischer Bilder. Aber daneben waren doch auch hier

noch zahlreicher die niederländischen Kabinettmaler, die mit ihren vorzüglichsten Namen vertreten waren, und deren Erwerb wir sicherlich auf Rechnung des Kunstverständnisses seines Beraters Mannlich setzen dürfen. Eine Zusammenstellung der Namen darf uns um so mehr interessieren, als sie der bisherigen Annahme, daß der Hauptbestand durch französische Bilder gebildet worden sei, widerspricht. Es waren hier an Niederländern vorhanden die Meister: C. Bega, N. Berchem, Both, P. Bril, A. Brouwer, P. Brueghel, de Crayer, A. Cuyp, Dou, Duck, G. Flinck, Heda, de Heem, Hondecoeter, Honthorst, Th. de Keyser, Jan Livens, van der Meer, Metsu, Mieris, de Momper, Moucheron, van der Neer, Neufchâtel, A. und J. v. Ostade, Palamedesz, Potter, Rembrandt ‹Bild eines Türken›, Rombouts, S. und J. v. Ruysdael, Saftleven, Sorgh, Jan Steen, D. Teniers d. Ä. und d. J., A. van der Velde, de Vos, Wouwermans, zahlreiche Wynauts. Unter den Italienern, bei denen die späteren Meister überwogen, scheint der Herzog allegorisch-mythologische Darstellungen wie Tiepolos Szenen aus der Geschichte der Iphigenie, Tiarinis Rinaldo im Zauberwald besonders geschätzt zu haben. Daneben stehen die französischen Namen: Claude Lorrain, Lebrun, P. de Moya, L. Le Nain, van der Meulen, F. Le Moine, Desportes, C. J. Vernet, Le Prince, J. B. Chardin. Die deutsche Kunst wies Meister wie Schäufelein und Cranach auf, und für den Ankauf eines Schongauer setzte Karl August, wenngleich vergeblich, eine nicht unbedeutende Summe aus.

Die Bilder selbst wurden in einem prächtigen Galeriesaal aufgehängt, der mit Damasttapeten und Kristallkronleuchtern verziert war. Wozu aber der Herzog seine Galerie zeitweise benutzte, darüber berichtet uns Mannlich in seinen Memoiren folgende launige Geschichte: Der Herzog war erkrankt, und sein Leibarzt verordnete ihm Bewegung, wenn auch nur innerhalb seiner Gemächer. »Infolgedessen wurde der Gemäldekatalog wieder fortgesetzt, der seit der Hochzeitsfeier des Prinzen Max unterbrochen worden war, wobei der Herzog in der Galerie auf- und abgehen sollte. Man ließ ihm also diesen weitläufigen Saal heizen, aber der Fürst, der meiner Arbeit beiwohnen wollte, ließ sich einen Lehnstuhl an unsern Tisch bringen und verweilte darin bis zum Abend. Ich nahm mir einmal die Freiheit, eine Bemerkung darüber zu äußern, denn ich hatte selbst gehört, wie Rosé dem Herzog Bewegung verordnet hatte. »Er hat recht,« erwiderte der Fürst, »ich brauche Bewegung und Er auch. Aber da ich nicht gerne zu Fuß gehe, so werden wir sie uns auf andere Art verschaffen.« Bei diesen Worten ließ er drei Lehnstühle kommen, die man mittels Drehkreuze fortbewegen, lenken und deren Schnelligkeit man nach Belieben bestimmen konnte. Er setzte sich darauf und hieß uns auf den anderen Platz nehmen. Anfangs waren wir recht unbeholfen

und fuhren oftmals nach links, während sich unser Ziel rechts befand. Alle Lüster der Galerie wurden angezündet, und bald rollten wir schnell und geschickt über den Parkettboden dahin. Ein Wettrennen nach dem Ende der Galerie wurde veranstaltet. Wir arbeiteten aus allen Kräften. War nun Seine Durchlaucht tatsächlich stärker als wir, oder Salabert Hofmann genug, um nicht seine ganze Kraft aufzubieten, der Herzog langte stets als erster am Ziele an. Serenissimus fand an diesen Wett- und Spazierfahrten mit den Rollstühlen Gefallen. Sie waren ihm sehr gut bekommen und wurden infolgedessen bis zum Beginn der schönen Jahreszeit täglich wiederholt.«

Als der Herzog im Jahre 1793 vor den herannahenden Franzosen die Flucht ergriffen hatte, gelang es dem findigen Mannlich, die besten Stücke der Galerie durch eine Falltür in Sicherheit zu bringen. Während der vorübergehenden Besetzung des Karlsberges durch die Preußen wurde dann die Sammlung über Zweibrücken nach Mannheim geschafft, um hier in den Räumen der schon großenteils nach München ausgewanderten Galerie Karl Theodors Unterkunft zu finden. Von hier aus gelangten die Bilder, wieder durch eine köstliche List Mannlichs, unversehrt nach München. Als die Franzosen im Jahre 1799, dem Todesjahre Karl Theodors, in Mannheim eingerückt waren, hatten sie auch die Gemächer der Bildergalerie versiegelt und deren schon vorbereitete Flüchtung vereitelt. Durch eine unbeachtete Hintertür aber konnte Mannlich die sämtlichen Bilder nachts entfernen und bei sicheren Leuten unterbringen lassen. So bot sich dem französischen General, als er durch die wohlversiegelte Vordertür zur Besichtigung eintrat, eine Reihe leerer Wände. Die schon vor der Versiegelung in Kisten verpackten und auf dem Flur stehengebliebenen Bilder, worunter sich gerade die wertvollsten befanden, aber wurden gewissermaßen mit Erlaubnis der Franzosen fortgebracht. Die Offiziere hatten den Wunsch geäußert, sich von den bekannten Mannheimer Schauspielern Komödie vorspielen zu lassen und die Verfügung erwirkt, dazu alle nötigen Requisiten aus dem Schloß zu holen. Unter diese verstand Mannlich die sieben Kisten, die 200 Gemälde enthielten, zu schmuggeln und so ebenfalls in Sicherheit zu bringen. Als Gepäck des Zweibrückner Marschalls von Gohr, der mit einem Passierschein nach München versehen war, gelangten sodann 20 Kisten mit Bildern ungefährdet nach München. So waren die wesentlichen Bestandteile dieser pfälzischen Sammlungen gerettet worden, zugleich ein interessantes Beispiel für die Bedeutung, die man ihnen beilegte, aber auch für die mannigfachen Schicksale, denen eine Galerie ausgesetzt sein konnte. Inzwischen hatte nach Karl Augusts und Karl Theodors Tod Maximilian von Zweibrücken-Birkenfeld die Regierung der gesamten pfälzischen Lande angetreten und sofort auch für die verschiedenen Sammlungen ein lebhaftes Interesse bekundet.

Mit seiner Fürsorge für diese aber begannen Bestrebungen, die schon in eine neuere Zeit hinüberführen.

WENN die mannigfachen Kunstbestrebungen der pfälzischen Lande sich schließlich in einem gemeinsamen Mittelpunkt zusammenfanden, so sind die Sammlungen zweier anderer Fürsten bis zum heutigen Tag in ihren engeren Landesgrenzen verblieben und geben uns, verhältnismäßig wenig in der Folgezeit vermehrt, auch in ihrer jetzigen Anordnung die Sammeltendenz des XVIII. Jahrhunderts deutlich wieder: die Kasseler und die Braunschweiger Gemäldegalerie. Bei beiden Sammlungen können wir auch insofern eine Ähnlichkeit feststellen, als hier die privaten Liebhabereien der Fürsten in willkürlichster Rücksichtslosigkeit auf Kosten der Untertanen befriedigt wurden. Hat doch die Landgrafschaft Hessen lange Zeit die verschiedensten Staaten mit Truppen versorgt, deren Aushebung und Verkauf den Fürsten bedeutende Summen einbrachten. Ebenso haben braunschweigische Regimenter für fremde, besonders venetianische Politik ihr Leben lassen müssen. Ihr Landesherr, Anton Ulrich, hat mit den so gewonnenen Geldern seine Hofhaltung gesteigert und seine Prachtliebe befriedigt. Aber auch hier wieder kam, so traurig uns heute von einem allerdings völlig geänderten nationalen und sittlichen Standpunkt aus dieser Menschenhandel auch anmutet, der Folgezeit zugute, was ursprünglich mit großen Opfern zur Befriedigung einer persönlichen Liebhaberei erstand.

Auch Anton Ulrich ist in der politischen und noch mehr in der geistigen Geschichte Deutschlands bekannt. Selber ein eifriger Schriftsteller, schilderte er seiner Zeit den vornehmen Kavalier in allerlei abenteuerlichen Romanen und war ein tätiges Mitglied der Frucht bringenden Gesellschaft in Deutschland. Ebenso rege war sein Interesse für die bildende Kunst. Als einer der ersten Fürsten in Deutschland legte er, angespornt durch das größere Vorbild des nahen Herrenhausen, im Jahre 1691 in Salzdahlum ein Lustschloß und einen Park an, in dem allerlei Überraschungen und zierliche, ideenreiche Wasserkünste zu sehen waren. Unter den Gebäuden dieses Lustsitzes, deren Mauern freilich nur aus verputztem Fachwerk bestanden, befand sich auch eine große und eine kleine Galerie. Hier waren die Sammlungen des Herzogs untergebracht, die sich keineswegs auf Gemälde beschränkten. So gab es ein Kabinett mit über 8000 Porzellanen, ein anderes mit Limogesarbeiten, mit kostbaren Glasgefäßen, worunter ein von der venetianischen Republik im Jahre 1684 geschenktes Glasservice den größten Schatz bildete. In anderen Kabinetten waren die teils auch aus früheren Zeiten stammenden Sammlungen von Uhren, sonstigen Kostbarkeiten und Künsteleien aufgestellt.

Von besonderem Werte waren die über 1000 Stück betragenden Majoliken, die fast vollständig auf uns gekommen sind, wogegen von dem Schloß selber so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Erhalten hat sich ferner, wenigstens in der Hauptsache, die Gemäldesammlung, die Anton Ulrich begonnen und sein Nachfolger Karl I. durch wiederholte Ankäufe, worunter im Jahre 1738 ein Snyders, Jordaens und anderes, noch vermehrt hatte.
Begeistert schildert Tobias Querfurt den imponierenden Eindruck, den die beiden Galerien, deren große er selber mit Deckenfresken geziert hatte, machten. Und schon vor ihm werden sie in dem 1702 in Hamburg erschienenen »Geöffneten Ritter-Platz«, einem Kompendium für den damaligen Kavalier, als hochbedeutend gepriesen. Die große Galerie war 200 Fuß lang, 50 Fuß breit, 40 Fuß hoch. In zwei Reihen standen in der Mitte alte und moderne Statuen, darunter ein tanzender Satyr und ein Bacchus aus der Antike, eine Flora und Thetis von Sebast. Hukenberger, und an den Wänden prangten die Bilder. Am Ende der kleinen Galerie befand sich eine Art Tribuna mit den wertvollsten »Schildereyen« Salzdahlums und einer liegenden weiblichen Statue von kyprischem Marmor, die vor einem Spiegel so aufgestellt war, daß man sie auch von der Rückseite betrachten konnte. Auch in der kleinen Galerie befanden sich neben den Bildern antike und moderne Büsten, sowie Teile der oben geschilderten Sammlungen. Neben den Bildern lagen auf Tischen Bände mit vorzugsweise architektonischen Kupferstichen, aber auch zahlreichen Blättern Albrecht Dürers, so daß wir hier in mancher Beziehung ein Weiterleben der Kunstkammertendenzen sehen, nur daß die Kunst selbst und unter ihr wieder die Malerei so stark überwiegt, daß das andere doch nur als Beiwerk erscheint.
Im Jahre 1779 werden über 1200 Nummern von Bildern gezählt. Noch heute lehrt ein Blick in den Stand dieser Sammlung, daß auch Anton Ulrich und sein Nachfolger die niederländische Schule entschieden bevorzugten. Die bekanntesten Meister sind häufig mit zahlreichen Werken vertreten, wie Rembrandt mit verschiedenen Bildnissen, der Gewitterlandschaft, Christus und Magdalena, dem Philosophen, Jordaens mit einem Bohnen- und Venusfest und einer Reihe religiöser Bilder, Rubens mit zwei Porträts und einer Judith, van Dyck mit Bildnissen und Studien, Teniers d. J. mit dem bekannten Alchimisten und dann die große Zahl der Landschafter, Tier-, Genre-, Blumen- und Architekturmaler, deren Aufzählung im einzelnen uns zu weit führen würde. Unter den italienischen Meistern begegnen uns vorzugsweise die Seicentisten, doch wird noch heute ein Porträt dem Raffael zugeschrieben, das früher sogar als dessen Selbstbildnis angesehen wurde. Auch die venetianische Schule wies Namen wie Giorgione, Palma Vecchio, Tintoretto, P. Veronese, Piazzetta auf, wogegen zwei Porträts von Tizian keine Originale, sondern

Kopien waren. Natürlich war man auch hier bei den Bildertaufen bestrebt, die allergrößten Meister der verschiedensten Schulen zu besitzen und handelte dabei sicherlich im guten Glauben. Aber der Name Dürers auf zwei Porträts mußte später der allgemeineren Bestimmung »Flandrische Schule« weichen, dagegen befand sich unter den Deutschen Holbeins Porträt des C. Kale vom Stahlhof, ein Lutherbildnis Cranachs und dessen Adam und Eva. Überaus reichhaltig war die gleichzeitige deutsche Malerschule nicht nur der näheren Umgebung und des Nordens, sondern auch aus dem Süden. Es waren in der Hauptsache Porträtmaler, die uns noch heute einen guten Begriff von der Höhe ihrer Leistungen geben. Unter den Franzosen treffen wir neben den bedeutendsten Namen, wie Poussin, Rigaud, Pesne, auch Maler dritten Ranges, die die Hinneigung des Hofes zu französischem Geschmack verraten.

Alles, was hier zu sehen war, diente in erster Linie den privaten Liebhabereien des Fürsten. Eine allgemeinere Zugänglichkeit war zwar nicht ausgeschlossen, aber schon durch die Lage erschwert, und erst als der Rest des noch Vorhandenen nach Braunschweig gelangte, lebte zugleich auch die Erinnerung an den ersten Stifter der Sammlung wieder neu auf.

Auch bei den Landgrafen von Hessen-Kassel herrscht im XVIII. Jahrhundert ein ausgeprägter Sammeleifer. Als Gouverneur von Breda kam Wilhelm VIII in nahe Berührung mit der niederländischen Kunst und begann seine Bildersammlung im großen Stil, indem er bald einzelne Gemälde, bald ganze Sammlungen erstand. Hierbei bediente er sich des holländischen Malers Philipp van Dyck, der als tüchtiger Bilderkenner bekannt und wiederholt mit der Zusammenstellung von Gemäldekabinetten betraut war. Er trat später auch als Hofmaler in Wilhelms Dienste und folgte ihm samt den Gemäldeschätzen im Jahre 1730 nach Kassel, als Wilhelm daselbst die Statthalterschaft für seinen zum König von Schweden gewählten älteren Bruder übernahm. Wie geschickt und energisch dieser Mann oft zuzugreifen verstand, lehrt die Überlieferung der Erwerbung der Deckenbilder van der Werffs. Sie durften nach einer testamentarischen Bestimmung von den Erben nicht aus dem dazu gehörigen Hause entfernt werden. Kurz entschlossen kaufte van Dyck das ganze Haus samt den Bildern, die er als neuer Besitzer nach Belieben wegnehmen konnte und hatte dazu noch die Genugtuung, das Gebäude zum gleichen Preis wieder zu verkaufen, so daß die Gemälde des damals hochgeschätzten und teuer bezahlten Meisters die landgräfliche Kasse eigentlich nichts kosteten.

Die bedeutendste Erwerbung war die der Sammlung Reuver in Delft, durch die der Landgraf im Jahre 1737 um 40000 Gulden 63 Gemälde erhielt, worunter 8 Rembrandts, 3 Potter, 6 Wouwermans und vieles andere. Auch in Hamburg wurden viele Bilder erstanden. Durch reformierte braban-

HERZOG ANTON ULRICH VON BRAUNSCHWEIG
GEMÄLDE VON TOBIAS QUERFURT (?) IM HERZOGLICHEN MUSEUM
ZU BRAUNSCHWEIG

tische Flüchtlinge ursprünglich dorthin gelangt, waren diese Gemälde, wie J. B. W. Tischbein in seinen Lebenserinnerungen erzählt, in späteren Jahren hier oft verschleudert und von Trödlern aufgekauft worden. Darunter befanden sich die kostbarsten Werke, die noch zu merkwürdigen Wiedererkennungsszenen Veranlassung gaben. So soll einst ein vornehmer durchreisender Niederländer bei seinem Besuch der Galerie auf dem Bildnis des Bürgermeisters van Leer mit Frau und Sohn von van Dyck in dem jugendlichen Sohne seinen eigenen Großvater freudig erkannt haben.

Die Gemälde befanden sich zum Teil in den landgräflichen Privatgemächern des Schlosses, zum Teil in dem in der Neustadt gelegenen fürstlichen Haus, sowie in dem Akademiegebäude und der an das Bellevueschloß anstoßenden Schilderey-Galerie. Diese erbaute Wilhelm VIII. in den Jahren 1749—51 als Teil eines großartig geplanten und nicht vollendeten Galeriegebäudes. Die Fenster des großen Saales waren in der Nähe der Decke angebracht, so daß das Licht von oben einfiel, während an den Wänden die allbeliebten Spiegel nicht fehlten. Der Eindruck dieses Saales soll höchst feierlich und die Beleuchtung sehr gut gewesen sein. Außerdem befand sich in dem Galeriegebäude noch eine Zahl kleinerer Räume, und im Erdgeschoß war eine Sammlung verschiedenster Porzellane aufbewahrt.

Enthielt die Sammlung Wilhelms vorzugsweise nur die nordischen Schulen, so traten unter Friedrich II. die Italiener stärker hervor, wovon schon Landgraf Karl, der Vater Wilhelms VIII., einzelne gute Stücke besaß. Allerdings waren hier viele Namen, welche die älteren Kataloge aufführen, übertrieben und die Zahl des Bedeutenden nicht allzu groß. Die Echtheit eines Raffaelschen Bildes ist mehr als zweifelhaft, dafür begegnen uns Meisterwerke von Tizian und Veronese, und die Seicentisten finden sich auch hier mit manchem guten Werk ein. Doch weit müssen diese Bilder hinter den Holländern und Vlamen zurücktreten, die noch heute, dazu in vorzüglichster Erhaltung, den Charakter der Galerie bestimmen. Dazu kommt, daß gerade von den größten Künstlern nicht nur ein einziges hervorragendes, sondern vielfach mehrere vorzügliche Gemälde vorhanden sind. So zählte man einst 25 Rubens, 20 van Dycks, 35 Rembrandts, 9 Jordaens, 6 Hals, 20 Teniers, 9 A. van Ostades, 2 Brouwers, 5 Metsus, 3 Terborchs, 21 Wouwermans, 2 Ruysdaels, 6 Brueghels, 10 Potter, 6 Snyders. Auch die deutschen Schulen waren durch Cranach, Dürer und Holbein vertreten und unter den Franzosen waren die Vier Jahreszeiten Claude Lorrains.

Neben dieser noch heute bedeutenden Gemäldegalerie aber bestand in Kassel schon seit langem eine Reihe von Sammlungen in der Art der Kunst- und Raritätenkammern des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Landgraf Karl hatte

für sie im Jahre 1696 das Kunsthaus erbaut und die bisher im Marstall untergebrachten Gegenstände hier übersichtlich aufstellen lassen. Besonders zahlreich und vollständig waren die physikalischen Apparate, für die der Landgraf selber große Vorliebe hatte und unter denen man neben einer Papinschen Wasserrotationsmaschine eine angeblich von dem Landgrafen Karl selber erfundene, von Savery verbesserte Dampfmaschine sehen konnte. Hierzu gesellte sich das gesamte Reich der Natur in der Weise, wie es dem enzyklopädischen Gedanken des Theatrum mundi entsprach. Korallenberge, Fische, Vögel und Säugetiere, teilweise aus dem Zoologischen Garten auf der Aue, Pflanzen und Muscheln dienten zur Erweiterung der Kenntnisse des Beschauers. Anatomische Präparate gaben Aufschluß über den Menschen, und alles wurde zugleich für den Unterricht an den der höheren Bildung dienenden Schulen verwendet. Dazu kamen die üblichen Kostbarkeiten, Uhrwerke und eine sehr vollständige Sammlung hessischer und durch die Familienbeziehungen sich ergebender schwedischer Münzen.

Schon Landgraf Karl aber hatte ein ausgesprochenes Interesse für die Antike, deren Monumente er auf einer viermonatlichen Reise durch Italien näher kennen gelernt hatte. Von dieser Reise brachte er antike Bronzewerke, Skulpturen, geschnittene Steine und Münzen mit, um sie in seinen Sammlungen aufzustellen. Die Goldmünzen lagen in einem elfenbeinernen Schrein, der den Gipfel des Karlsberges darstellte und mit phantastischen Figuren verziert war. Hatte doch Landgraf Karl begonnen, das von der Natur gebotene Terrain zu den prächtigen Parkanlagen der späteren Wilhelmshöhe umzugestalten. Dieser Schrein stand in der Mitte des Münz- und Medaillenzimmers. Hier sah man zugleich verschiedene der geschnittenen Steine zu weiblichem Schmuck verarbeitet. Unter den antiken Marmorwerken befanden sich griechische Reliefs und Inschriftsteine, die hessische, in venetianischen Diensten stehende Truppen im Jahre 1687 von der Einnahme Athens nach Hause mitbrachten. Damit zeigt sich auch einmal direkt der Nutzen, der aus diesem so wenig erfreulichen Menschenschacher für die Kunst und das geistige Leben entstehen konnte. Zugleich verdienen diese Stücke unsere besondere Beachtung dadurch, daß sie griechischen und nicht wie die übrigen Antiken jener Zeit römischen Ursprungs sind.

Die hierdurch schon vorhandene Antike fand einen noch größeren Gönner in dem Landgrafen Friedrich II. Auch er gründete, wie so mancher Fürst seiner Zeit, im Jahre 1777 eine wissenschaftliche und künstlerische Akademie, auch er sorgte für die geistige Ausbildung seiner Untertanen durch mannigfache Anstalten, und im Jahre 1780 erließ er eine Verordnung zur Erhaltung der im Lande selbst gefundenen Altertümer. Schon im Jahre 1750 hatte

er im Haag die allerdings an Fälschungen reiche Sammlung Wassena-Obdani an sich gebracht, später, in den siebenziger Jahren machte er durch den englischen Maler und bekannten Kunstsammler G. Hamilton in Italien Ankäufe antiker Marmorwerke. Es waren in der Hauptsache acht große Statuen von allerdings recht unterschiedlichem Wert. Die besten Arbeiten darunter sind eine Athena und jenes Bildwerk, das bis auf den heutigen Tag unter dem Namen des Kasseler Apollo als eine Replik des dem Kanachus nahestehenden Göttertypus bekannt ist. Unter den Büsten und Köpfen befand sich die Marmorreplik eines Diadumenos nach dem Polykletschen Original. Aus Rom brachte der Fürst auch verschiedene Korkmodelle antiker Tempel und Gebäude mit, die der dortige Bildhauer Chichi in den Jahren 1780—90 angefertigt hatte.
Mochten die erworbenen Stücke weder an Zahl noch an Bedeutung besonders hervorragend sein, so sollten sie doch eine würdige Aufstellung finden. In den Jahren 1769—79 ließ Friedrich II. durch seinen Hofarchitekten du Ry ein Museumsgebäude errichten, das noch heute seinen Namen trägt und in dem alle Sammlungen des bisherigen Carolinums, samt den Neuanschaffungen Friedrichs II. übersichtlich aufgestellt wurden. Das Gebäude hat eine Länge von 290 Fuß und ist im übrigen, abgesehen von einigen Säulen des Mittelbaues, von einfachster Architektur. Im Innern befindet sich im Erdgeschoß links und rechts vom Vestibül je ein 82 Fuß langer, 38 Fuß breiter und 18 Fuß hoher Saal, worin links die Antiken, rechts die modernen Statuen, Büsten und Reliefs aufgestellt waren. Noch heute kann man hier und in den übrigen Zimmern und Sälen einen Teil der Sammlungen sehen, die in jenen Tagen schon in dem Museum standen. Den ersten Stock aber nahm in der Ausdehnung der ganzen Länge des Gebäudes der 30 Fuß hohe Bibliotheksaal ein, dem sich ein Kupferstich- und Handzeichnungszimmer anschloß. Alle diese Einrichtungen waren, das ist auch hierbei neben dem Gedanken der Zentralisation in einem Gebäude das Bedeutende, der Öffentlichkeit leicht zugänglich. Daß dabei die Gemälde fehlten, darf uns nicht wundernehmen. Denn gerade das 18. Jahrhundert hatte ja begonnen, sie als einen besonderen Zweig zu betrachten und aus der Mitte der enzyklopädischen Sammlungen zu entfernen. Trotzdem sie sich mehr in der näheren Umgebung des Herrschers befanden und damit den Privatbesitz stärker betonten, waren sie doch den Studierenden der Kunstakademie und dem kunstliebenden Publikum zugänglich, was auch aus einem 1783 erschienenen Katalog hervorgeht. Ein Tag in der Woche war zum unentgeltlichen Besuch freigegeben und für die Maler ein eigener Kopiersaal eingerichtet, der noch lange fortbestand. Hier ereignete sich im Jahre 1803 das Unglück, daß ein junger Maler in eine der Landschaften Claude Lorrains mit seiner Staffelei einen großen Riß stieß, der

jedoch von dem jungen Ludwig Hummel geschickt restauriert wurde, während der unglückliche Kunstjünger noch am gleichen Tage die Stadt auf Nimmerwiedersehen verließ.

ALS Kronprinz Friedrich von Preußen im Jahre 1733 eine braunschweigische Prinzessin heimführte, mochte sein Auge wohl mit Entzücken und Bewunderung auf dem Schloß und den Parkanlagen, auf den Bildwerken und besonders auf den herrlichen Gemälden zu Salzdahlum ruhen. Sein lebendiger und dem Vater gerade in künstlerischen Dingen so entgegengesetzter Sinn empfing bei seinen dortigen Besuchen unvergeßliche Eindrücke. Konnte er doch hier gerade den intimen Reiz von Anlagen und Einrichtungen kennen lernen, deren Mittelpunkt immer wieder der Fürst, der sie schuf, war, die seinen Geist, seinen Geschmack offenbarten und ihn selbst wieder mit all der Wärme und Schönheit umgaben, die aus diesem Verhältnis zwischen dem Mäzen und seinen Werken sprießen. Und wenn auch die arkadischen Weisen, die Friedrich bei seiner Hochzeitsfeier zu Salzdahlum als Hirtenjüngling auf der Flöte blies, keinen Auftakt für eheliche Schäferstunden bildeten, so war die Anregung, die er aus der näheren Berührung mit den Schöpfungen Anton Ulrichs und Karls von Braunschweig empfing, von um so nachhaltigerer Wirkung. Davon zeugte zuerst das Idyll von Rheinsberg und noch lauter und eindringlicher die Anlage des Schlosses und Parkes von Sanssouci. Auch er vereinigte hier, was seinem Herzen lieb und teuer war und erlebte die Freuden und Leiden des Bauherrn, des Kunst- und Naturfreundes. Freilich schritt der Bau des Schlosses schnell voran und waren die Anlagen des von der Natur selber wieder begünstigten Gartens abwechslungsvoll genug. Aber auch hier versagten häufig, ein allgemeines Mißgeschick des XVIII. Jahrhunderts, die großartig geplanten Wasserkünste, und es ging dem großen König nicht besser als seinen Verwandten in Braunschweig und Hannover und selbst den französischen Königen in Versailles. Doch reichlich mochte sich Friedrich hierfür entschädigt fühlen, wenn er sein Schloß selber musterte und sein Auge über die Kunstsammlungen hingleiten ließ, die er zur Verschönerung seines Lustsitzes teils von Berlin hierher überführt, teils durch umfassende Neuerwerbungen ergänzt hatte. Und auch darin folgte Friedrich dem Beispiel Salzdahlums, daß er die Kunstwerke lediglich als privaten Besitz betrachtete und sie um sich versammelt wissen wollte, ohne Rücksicht darauf, daß sie in dem fern von der Hauptstadt gelegenen Schloß schwerer zugänglich und der Einwirkung auf die Kunstbewegung der eigenen Zeit entrückt waren.

Gewiß war das, was er als Besitz seines Hauses vorfand, schon ganz statt-

FRIEDRICHSPLATZ MIT MUSEUM FRIDERICIANUM ZU KASSEL

lich. Wenn auch sein Vater Kunstkammer und Antiquitätenkabinett manch wertvollen Stückes beraubt hatte, so war doch noch genug vorhanden, ja sogar auch unter Friedrich Wilhelm manches hinzugekommen. Bekannt ist seine Passion für die Malerei, die er in Mußestunden ausübte und die er mit seiner Leidenschaft für die »langen Kerls« dadurch zu verbinden wußte, daß einzelne aus dieser Riesengarde die recht anstrengende Ehre genossen, von ihm porträtiert zu werden. Aus dieser eigenhändigen Ausübung der Malerei dürfen w r vielleicht die Erklärung für eine Sammlung von Handzeichnungen finden, die der König besaß. Neben viel minderwertigen Blättern befanden sich darunter doch auch Zeichnungen von hohem Wert, deren Meister Altdorfer, Aldegrever, Grien, H. S. Beham, Cranach, Holbein d. Ä., Kulmbach, Schäufelein zugleich den deutschen Sinn des Monarchen bekunden. Daneben liebte es der König, nicht nur seine Porträts zu verschenken, sondern er sammelte die Ahnenbilder seiner Familie und behielt einen A. Pesne als Hofmaler in seinen Diensten. Auch den Gemäldeschatz suchte er zu vermehren. Sein Interesse ging dabei ausschließlich auf niederländische Bilder und im Jahre 1737 erwarb er aus dem Nachlaß des Bürgermeisters van Huls im Haag für 2000 Taler Gemälde. Die Anweisung, die er dabei gab, belehrt uns darüber, daß er der Kunst zwar nicht völlig fremd gegenüberstand, aber durch seine Sparsamkeit an einer richtigen Verwendung der Mittel verhindert wurde. »Diejenigen Piecen, so Ihr vor Mich kauffet, müssen auch recht gut, jedoch nicht eben die Kostbarsten und Theuersten seyn und will ich lieber viele, doch gute Stücke haben, als wenige und sehr theure.« Nicht selten aber enthalten seine Briefe ganz anderes als derartige immerhin beachtenswerte Kunstprinzipien. Eine Korrespondenz mit seinem Gesandten in England, der wiederholt zu weiteren Sendungen von Statuen und Bildern aufgefordert wird und recht bedeutende Summen erhält, hat diese Kunstwerke nur zum Deckmantel für einzelne lange Kerls, die sich der König von dort verschafft. Auch über den Zustand der schon vom Großen Kurfürsten im Schloß angelegten Gemäldegalerie läßt sich der König berichten. Im Jahre 1735 meldet Graf Gotter, daß die Bilder, deren Wert bedeutend übertrieben wird — unter anderem erwähnt er mehrere Correggios — infolge des Staubes und der ungehindert eindringenden Sonnenstrahlen stark gelitten hätten. Er empfiehlt das Anschaffen von Fenstervorhängen, was der König auch genehmigt.

Für ein größer angelegtes Kunstsammeln hatte jedoch der sparsame Monarch keinen Sinn, und so kann man erst in Friedrich dem Großen den eigentlichen Begründer der Gemäldegalerie sehen. Seine Bewunderung für französische Kultur ließ ihn in erster Linie auch ihre künstlerischen Erzeugnisse erwerben. Eine besondere Vorliebe besaß er für große Bilder von Watteau,

weshalb sich in Paris bald eine Fälscherwerkstatt auftat, um der Nachfrage des Königs zu genügen. Aber auch des Künstlers großes Firmenschild für den Kunsthändler Gersaint kam in seinen Besitz. Ferner sammelte er Bilder von Boucher, Lancret, Pater, Pesne, Chardin, Coypel und van Loo. Dieser besaß, trotz seiner geringeren künstlerischen Bedeutung, doch die Gunst des Königs und wirkte, wie vordem sein größerer Landsmann Pesne, als Hofmaler in Berlin. Auch für die französische Skulptur war Friedrich begeistert. Im Jahre 1752 erhielt er von Ludwig XV. die Gruppen der Jagd und des Fischfangs von Lambert Sigesbert Adam zum Geschenk. Die bewegten Figuren zieren noch heute die große Fontäne in Sanssouci, wo sie der König aufstellen ließ. Weitere umfangreiche Bestellungen machte er bei Pigalle, Lemoyne, Vassé, Coustou. Ihre Arbeiten, ein Merkur, Apollo und Mars, eine Venus und Diana, sowie eine von Adam verfertigte Kopie des Ares Ludovisi wurden in Sanssouci, teilweise sogar in der Bildergalerie aufgestellt. Auch unter der Sammlung Polignac befanden sich moderne französische Bildwerke, Götterbüsten von L. S. Adam und eine Porträtbüste Richelieus von Girardon.
Die Gemäldegalerie selbst aber, die der König im Jahre 1756 erbaut hatte, füllte sich nicht nur mit Werken der gleichzeitigen Franzosen. Mochten sie auch anfangs eine bevorzugte Stelle einnehmen, so war Friedrich doch bestrebt, den Umfang seiner Sammlung durch den Ankauf niederländischer und italienischer Meister zu vergrößern. Wir dürfen daraus eine gewisse Wandlung des Geschmackes, eine Erweiterung seines Kunsturteils von der ihn zunächst anziehenden gleichzeitigen französischen zur großen Malerei der Vergangenheit erblicken. Selbst in den schweren Zeiten des Siebenjährigen Krieges, der des Königs ganze Geisteskraft anspannte und die Finanzen des Landes so tief erschütterte, hörte er nicht auf, für seine Galerie zu sorgen. Im Jahre 1760 schrieb er an den Marquis d'Argens, der sich in Sanssouci befand: »J'ai, mon cher Marquis, une petite commission à vous donner. Vous savez que Gotzkowsky a encore de beaux tableaux qu'il me destine. Je vous prie d'en examiner le prix et de savoir de lui s'il aura le Corrége qu'il m'a promis. C'est une curiosité qui me vient. Je ne sais encore ni ce que je deviendrai, ni quel sera le sort de cette campagne, qui me paraît bien hasardée, et, trop insensé que je suis, je m'enquiers de tableaux. Mais voilà comme sont faits les hommes; ils ont des semestres de raison et des semestres d'égarement. Vous qui êtes l'indulgence même, vous devez compartir à mes faiblesses. Ce que vous m'écrirez m'amusera au moins, et remplira pour quelques moments mon esprit de Sans-Souci et de ma galerie. Je vous avoue que au fond, ces pensées sont plus agréables que celle de carnage, de meurtres, de tous les malheurs qu'il faut prévoir et qui feraient trembler Hercule même.«

Gewiß ein klassisches Zeugnis für die Liebe zur Kunst und den edlen Genuß, den der König auch in härtester Bedrängnis aus ihr schöpfte.
Voller Genugtuung erzählte er schon im Jahre 1755 seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth, daß er über 100 Bilder gekauft habe, worunter 2 Correggios, 2 Renis, 2 Veronese, 12 Rubens, 11 van Dycks. Seine glücklichsten Erwerbungen waren die Gemälde von Rubens und Correggios Leda, die nach ihrer Verstümmelung durch den frömmelnden Ludwig von Orleans einen sicheren Platz in Friedrichs Galerie gefunden hatte. Der König hatte sie aus der Sammlung des verstorbenen Pasquier für 21000 Livres erstanden. Wenn viele dieser Bilder, die erst in unserer Zeit die richtige Zuweisung erfahren haben, noch dem Monarchen als unzweifelhafte Originale der größten Maler galten, so fehlte doch auch für ihn nicht manche Enttäuschung. Sein Vermittler, der Kaufmann Gotzkowsky, besaß, wie wir auch sonst wissen, kein großes Kunstverständnis und war nur allzu bereit, seinen Angeboten hochtrabende Namen beizulegen, um die entsprechenden Summen von Friedrich zu fordern. Ähnlich erging es dem König mit dem französischen Unterhändler de Mettra, mit dem er durch seinen Vorleser de Chatt in regem Briefwechsel und geschäftlichem Verkehr stand. Aus der Korrespondenz entnehmen wir interessante Einzelheiten über den Pariser Kunsthandel. Neben einzelnen Gemälden werden ganze Sammlungen angeboten und verkauft, Kataloge eingesandt, Gutachten abgegeben, Preise limitiert, kurz, es herrscht auch nach dieser Seite in der französischen Hauptstadt der regste Verkehr. Aber de Mettras Sachkenntnis war von recht zweifelhafter Art, und der König fand mehr als einmal Anlaß, den Wert und die Echtheit der gesandten Bilder zu beanstanden.
Eine der ärgsten Enttäuschungen mochten Friedrich zwei angeblich von Raffael und Correggio auf Marmor gemalte Heilige Familien bereitet haben, für die er 60000 Livres gezahlt hatte. Als sie im Jahre 1766, zudem zerbrochen, in Sanssouci eintrafen, erkannte sie der König als Fälschungen und gab seinem gerechten Zorn hierüber Ausdruck. Mit unendlichem Wortschwall beruft sich de Mettra auf die »ersten Pariser Kunstautoritäten«, die bei den königlichen Sammlungen die ausschlaggebenden Berater seien. Beweglich schildert er — ein uns schon von Albrechts Unterhändlern her bekannter Trick — die Machenschaften seiner Feinde, und eindringlich weist er auf seine guten Dienste und seine Opferwilligkeit, auf die unter seinen Augen erfolgte Verpackung hin. Es sind alles Ausflüchte, die mehr als einmal in dem Briefwechsel hervortreten und die auf die Charaktereigenschaften de Mettras kein günstiges Licht werfen. Ebenso war das 1756 in Paris um 7000 Livres erworbene Gemälde von Van Dyck, Rinaldo und Armida, nur eine Kopie des

echten Bildes. Man sieht, noch immer war die Arbeit mit den Unterhändlern unsicher. Dazu aber mochte hier noch kommen, daß der autokratische Sinn des Königs sachverständige Männer, wie sie anderweitig doch schon in Künstlern als Berater bei Ankäufen auftraten, nicht gern um sich duldete. Noch mit anderen Männern stand Friedrich in Verbindung und ließ auch in Dresden, Köln, Modena, Rom und Amsterdam Gemälde aufkaufen. Die Summen, die er ausgab, waren nicht unbedeutend, wenngleich er seine Liebhaberei niemals auf Kosten des Landes zu befriedigen suchte. Bezeichnend hierfür bleibt immer der Brief aus dem Jahre 1756, den er anläßlich eines um 30000 Dukaten angebotenen Raffael an Gotzkowsky schrieb: »Dem König in Polen stehet frei, vor ein Tableau 30000 Dukaten zu bezahlen und in Sachsen vor 100000 Rthr. Kopfsteuer auszuschreiben, aber das ist meine Methode nicht. Was ich bezahlen kann, nach einem resonabeln Preis, das kaufe ich, aber was zu teuer ist, laß ich dem König in Polen über, denn Geld kann ich nicht machen und Imposten aufzulegen ist meine Sache nicht.« Der gleiche Gotzkowsky aber empfing wiederholt große Zahlungen, die im Verhältnis zu seinen minderwertigen Bildern doch auch so gut wie verschwendet waren. Ebenso waren de Mettras Geldforderungen sehr bedeutend, und neben seiner mangelhaften Sachkenntnis scheinen auch seine häufig unklaren, wenn nicht betrügerischen Geldansprüche verdiente Zurückweisung erfahren zu haben.

Die Gemälde, die der König so erworben hatte, bildeten großenteils den Schmuck seiner verschiedenen Schlösser zu Charlottenburg, Sanssouci und Potsdam. Herrschte doch bei ihm die ausgesprochenste Absicht, die Kunstwerke lediglich zum persönlichen Gebrauch zu benützen. Selbst nach Errichtung seines Galeriegebäudes in Sanssouci, hat er das neue Palais, das er sofort nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges begann, um Europa über die vorhandenen Finanzkräfte seines Landes zu belehren, noch mit wertvollen Gemälden geziert. Trotz dieser Verteilung seiner Bilderschätze aber stand die eigentliche Galerie nicht hinter anderen zurück und ihre prunkvolle Ausstattung verrät noch jetzt den gediegenen Geschmack des Monarchen.

Das in der Nähe des Schlosses befindliche Gebäude wird in der Mitte von einer Kuppel überragt. In einem Saal und einem Kabinett waren die Bilder, 178 an der Zahl, untergebracht. Reichliches Licht fällt durch die großen Fenster. Wände und Fußböden erstrahlen in verschiedenartigem Marmor und die Decke weist reiche Stukkaturarbeiten auf. Aus der verhältnismäßig geringen Zahl der Gemälde, die hier großenteils in prächtigen Rahmen hingen, dürfen wir schließen, daß sie weitläufiger angebracht waren und leichter im einzelnen betrachtet werden konnten. Aber die Gemälde bildeten nicht den einzigen

INNENANSICHT DER GALERIE VON SANSSOUCI

Inhalt dieser Galerie. Zu beiden Seiten der Türen standen große Statuen antiker und moderner Arbeit, darüber waren antike Reliefs eingelassen, zwischen den Fenstern befanden sich Tische mit kostbaren Achatplatten, auf die wieder kleinere Bildwerke gestellt waren, und an den Wänden waren auf Konsolen antike Porträtbüsten angebracht. Auch Nachbildungen nach berühmten antiken Werken waren vorhanden. So kreuzten sich auch an dem eigentlich doch nur der Malerei gewidmeten Orte die beiden vorzüglichsten Kunstinteressen des Königs.

Denn neben der Malerei beschäftigte sich der Monarch vor allem mit der antiken Kunst, deren Werke er um sich zu sehen wünschte. Hier fast noch mehr als in der Malerei verrät sein Sammeln einen großen Zug, und es gelangen ihm Erwerbungen, deren Wert bis auf den heutigen Tag unbestritten geblieben ist. Schon im Jahre 1742 hatte der jugendliche Herrscher in Paris die Sammlung, die der verstorbene Kardinal von Polignac während seines römischen Aufenthaltes angelegt hatte, um 80000 Livres als Meistbietender gekauft. Wie so mancher Kirchenfürst jener Tage war auch der französische Kardinal ein begeisterter Sammler gewesen. Wo es anging, suchte er antike Werke zu erhalten und ließ eifrig Nachgrabungen veranstalten. So lebhaft war er in seinem Bestreben, daß er allen Ernstes den Vorschlag machte, den Tiber in Rom abzuleiten, um die in ihn versenkten Kunstwerke desto sicherer finden zu können. Aber öffentliche Rücksichten vereitelten diesen von der Liebe zur Antike und der großzügigen Sammelleidenschaft eingegebenen Plan. Seine Sammlung umfaßte über 300 Marmorwerke, neben Statuen und Büsten auch Vasen und Marmorplatten, die der König zuerst in Charlottenburg, später in Sanssouci aufstellen ließ.

Für das bedeutendste Monument darunter hielt die damalige Zeit, neben der Polyhymnia und der sehr guten Knöchelspielerin, die Gruppe des Lykomedes. Sie war in willkürlichster Weise aus einzelnen Fragmenten, die man im Jahre 1729 in der Nähe von Frascati in dem sogenannten Landhaus des Marius gefunden und durch anderweitige Bruchstücke ergänzt hatte, unter dem Eindruck der Niobidengruppe zusammengefügt worden. Aus einer als Torso erhaltenen Gewandfigur des Apollo mit der Leier wurde Achill in Frauenkleidern mit Schwert und Schild, und die Ergänzungssucht der Zeit fand bald dazu die Königstöchter, sowie Deïdameia und den die Erkennungsszene veranlassenden Odysseus mit dem Krämerkästchen. So war unter den geschickten Händen des Restaurators L. S. Adam, der große Teile ganz neu herstellte, die bekannte Szene entstanden. Doch wurden schon damals berechtigte Zweifel an der Echtheit und Richtigkeit laut, was zu einer Verteidigungsschrift aus der Umgebung des Königs führte.

Im Jahre 1747 glückte Friedrich in dem Betenden Knaben der wertvollste Ankauf. Die Statue, die aus der besten Zeit der griechischen Kunstblüte stammt und zu den wenigen erhaltenen Originalbronzen gehört, war aus Italien in den Besitz des französischen Surintendanten Foucquet gekommen und von seinem Sohn, dem Marquis von Belleisle, im Jahre 1717 um 18000 Frcs. an den Prinzen Eugen verkauft worden. Aus seinem Nachlaß gelangte sie an den Fürsten Liechtenstein, der sie an Friedrich um 5000 Tlr., eine selbst für die damalige Zeit geringe Summe, veräußerte. Mit Eifer betrieb Friedrich die Angelegenheit und tat alles für ihre sichere Überführung. Zu diesem Zweck schickte er nach Wien einen eigenen Diener, unter dessen Aufsicht und Begleitung das kostbare Werk auf Maultieren, wohlverpackt in einer Sänfte, bis Ratibor und von da aus auf dem Wasserweg nach Potsdam gebracht wurde. Der kunstsinnige Monarch hatte geschrieben: »Je l'attends avec impatience, et je me fais d'avance un plaisir de voir un des plus beaux morceaux que nous ayons de l'antique.« Nun stellte es der König auf der Terrasse zu Sanssouci in einem der schmiedeeisernen Pavillons auf. Allerdings trug auch der Adorant die Spuren der Ergänzung, denn die Arme waren im Zeitgeschmack restauriert. Aber der ganze übrige Körper samt dem Kopf war in seiner ursprünglichen Schönheit erhalten und die Ergänzung wenigstens nicht wie bei der Lykomedesgruppe völlig willkürlich. Denn die erhobenen Arme entsprachen tatsächlich dem dargestellten Akte, wenngleich die Bezeichnungen noch lange schwankten. So wollte man in dem Jüngling einen Antinous erblicken, wie er, im Begriff sich in den Nil zu stürzen, die Arme gen Himmel erhob; eine andere Deutung sah in ihm einen Ganymed, bis man schließlich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu der richtigen Erklärung eines Beters gelangte.

Friedrichs Eifer für die Antike war aber auch mit dieser bedeutsamen Bereicherung keineswegs erschöpft. Im Jahre 1767 erwarb er aus der Sammlung Julienne für 50000 Livres Kunstwerke, darunter die antiken Büsten des Augustus und Cäsar in buntem Marmor, und auch von Rom kamen aus den Sammlungen des Restaurators Cavaceppi, des Kardinals Passionei, des Ritters Pietro Natali verschiedene Stücke nach Potsdam. Schon einige Jahre vorher, 1764, war ein Ankauf gelungen, der sich würdig dem des Adoranten an die Seite stellte. Es war die wertvolle und in ihrer Vollständigkeit einzigartige Sammlung antiker Gemmen und Glaspasten des berühmten, im Jahre 1757 in Florenz verstorbenen Kunstsammlers Philipp von Stosch, wofür Friedrich an den Erben die mäßige Summe von 30000 Dukaten zahlte.

Das Leben dieses merkwürdigen Mannes zeigt uns, wie es in jener Zeit, da der Fürst so durchaus im Vordergrund stand, doch auch einem Privat-

mann möglich war, ohne Aufwand allzugroßer Mittel seinen Sammeleifer zu befriedigen. Allerdings dürfen wir dabei nicht vergessen, daß Stosch vermöge seiner politischen Stellung Berührung mit den höchsten Kreisen hatte und daß er eifrig bemüht war, diese Beziehungen zu pflegen. In Rom, wo er sich jahrelang als Agent Englands aufhielt, war er trotz seines protestantischen Glaubens den einflußreichsten Kardinälen nahe getreten. Die Anknüpfungspunkte ergaben sich aus der begeisterten Verehrung, die auch Stosch der Antike zollte. Von Haus aus kein Gelehrter, arbeitete er sich immer tiefer in die Kenntnis des Altertums hinein und suchte sich gleich den fürstlichen Kunstsammlern mit dessen Denkmalen zu umgeben. Nirgends war hierzu die Gelegenheit günstiger als in Rom, wo damals das lebhafteste Interesse und die größte Begeisterung für die Antike herrschten. Päpste und Kardinäle wetteiferten in Ausgrabungen, fremde Fürsten suchten durch ihre Unterhändler Erwerbungen zu machen, und auch der weniger Begüterte richtete seinen Blick auf die erreichbaren Schätze der Vergangenheit. Inmitten dieses Lebens stand Stosch als einer der größten praktischen Kenner. Und wenn er es sich versagen mußte, große Marmorwerke zu kaufen, so war seine Sammlung geschnittener Steine und Glaspasten für die Kenntnis der antiken Kultur und Kunst von höchster Bedeutung. Auch in Florenz, wohin er später übersiedelte, war er auf die Ergänzung seiner Sammlung bedacht. Zu den Originalen traten Abgüsse, die er selber anzufertigen gelernt hatte, und wenngleich er schriftstellerisch nicht hervortrat, so war er doch in den Gelehrtenkreisen bekannt und geachtet. Winckelmann schätzte sich glücklich, mit ihm von Rom aus in Briefwechsel getreten zu sein und wurde von dem verschlossenen und zurückhaltenden Mann zum Herausgeber seines Sammlungskataloges, den er selber schon vorbereitet hatte, bestellt. Auch Stoschs Sammlung war nicht ganz frei von Fälschungen, aber seine Kennerschaft und die Fülle der systematisch geordneten und vielfach ausgezeichneten echten Steine übertraf bei weitem die seiner Zeitgenossen. Aus der späteren Abschätzung seiner Sammlungen erfahren wir, daß er neben den Antikaglien auch mittelalterliche Codices und diplomatische Urkunden, Gemälde und Handzeichnungen zusammengebracht hat, und aus 334 Bänden bestand ein geographisch-topographischer Atlas, der Ansichten von Ländern, Städten, profanen und kirchlichen Gebäuden, Gärten, Fest- und Leichenzügen, Schlachten und ähnlichem enthielt. Fast könnte man aus dieser Vielheit, der auch Naturalien zugesellt waren, noch auf die Sammeltendenzen des 16. Jahrhunderts schließen, wenn nicht von vornherein der Gedanke an das enzyklopädische Weltbild fehlte und der streng wissenschaftliche Charakter, in erster Linie bei der Antike, die ganze Sammlung beherrscht hätte.

Viele Teile dessen, was Stosch mit unendlicher Mühe und Geschicklichkeit zusammengebracht hatte, wurden um geringen Preis verschleudert. Sein wertvollster Besitz aber, der ihm selber am meisten am Herzen lag, blieb durch Friedrichs Ankauf vor solchem Schicksal bewahrt. Mit dieser Sammlung von annähernd 3500 Nummern der vorzüglichsten Stücke, worunter 253 mit Künstlerinschriften versehen und über 900 wegen ihres Wertes in Goldringe gefaßt waren, gewann Berlin mit einem Schlag eine Vollständigkeit auf diesem Gebiet, die bis auf den heutigen Tag von anderen Sammlungen kaum erreicht wird. Gerade aus dem Erwerb eines solchen Zweiges, der weniger laut und rauschend auf den Beschauer wirkt als die Werke der Plastik, der ein genaueres Studium und eine intimere Kenntnis der Antike voraussetzt, vermögen wir zu entnehmen, daß das Interesse des großen Königs auch hier von einem echten Verständnis getragen war. Daneben wurden Münzkabinette, wie das des Herrn von Pfau in Stuttgart, und kleinere Antiken angeschafft, und durch Erbschaft gelangte der König in den Besitz der aus über 100 Marmorwerken bestehenden Sammlung seiner Schwester, der Markgräfin von Bayreuth.

Auch diese Schätze waren auf die verschiedenen Schlösser verteilt. Namentlich barg Charlottenburg eine Zeitlang eine Reihe guter Werke, die jedoch im Jahre 1760 bei der Plünderung des Schlosses vielfach verstümmelt wurden. Die Österreicher und Sachsen suchten mitzunehmen, was nicht niet- und nagelfest war, rissen Bronzebeschläge und Seidenstoffe ab, lösten Bilder aus dem Rahmen und packten sie ein. Was man aber in der Eile nicht rauben konnte, sollte wenigstens beschädigt oder vernichtet werden. So zerschlugen sie antike Marmorstatuen und gingen auf das Watteausche Firmenschild Gersaints wie auf einen hartnäckigen Gegner mit Säbelhieben los. Doch wurden später die Schäden bald ausgebessert und Zerstörtes ergänzt. Der Eifer des Königs aber richtete sich immer mehr darauf, in seinem ihm zum Lieblingssitz gewordenen Sanssouci alles das zu vereinigen, was ihm von Kunstsachen besonders wert und teuer erschien. Wie er den Adoranten auf der Schloßterrasse aufstellen ließ, wie er Park und Galerie mit modernen und antiken Bildwerken schmückte, so war er auch in seiner Bibliothek und seinem Schlafzimmer von antiken Büsten umgeben. In jener standen Homer, Apollo und Sokrates, in diesem der von ihm als Vorbild betrachtete Marc Aurel. Auch im Speisesaal und den übrigen Gemächern waren neben den Bildern zahlreiche Skulpturen vorhanden. Ebenso ließ Friedrich aus der Kunstkammer manche Stücke nach Sanssouci bringen. Dabei stieß er auf den Widerstand des Vorstandes der Kunstkammer, des Hofrats Neuburg, der sich im Jahre 1752 weigerte, dem Kämmerer Fredersdorf die Uhren und Silbersachen auszuliefern, so daß es erst ernstlicher

Mahnungen von seiten Friedrichs bedurfte. Ein Zeichen nicht nur für die Pflichttreue, sondern auch die Mißstimmung, mit der von Berlin aus die Bestrebungen des Königs angesehen wurden.

Aber für jene, die die Kunstschätze in Berlin wissen wollten, sollten noch schwerere Prüfungen kommen. Im Jahre 1770 wurden in dem nach des Königs eigenem Entwurf erbauten Tempel im Park von Sanssouci die meisten Antiken zusammengestellt und dazu die Vorräte des Berliner Schlosses mit herangezogen. Hier sah man jetzt auf freistehenden Postamenten die großen Werke der Rundplastik, darunter die Lykomedesgruppe. Auf vergoldeten Konsolen standen Porträtbüsten, in Pulten lagen die kleineren Antikaglien, und in die Wände waren Reliefs und Mosaiken eingelassen. In einem Anbau dieses Rundtempels befanden sich in drei schönen Schränken die Münzen und in einem weiteren die kostbare Stoschsche Sammlung, sowie die antiquarische Bibliothek, die reich an Werken mit Kupfertafeln war. Man konnte sie an bequemen Tischen einsehen und hatte damit Gelegenheit zu ernstem und eingehendem Studium, zum Vergleich zwischen Abbildungen und Originalen, was die Kenntnis selber wieder förderte und belebte.

So bequem nun hier alles eingerichtet sein mochte, so sehr der König sich um die Erweiterung seiner Sammlungen ebenso wie um ihre gute Aufstellung bemühte und sogar im Jahre 1765 Winckelmann zum Vorstand der Antikenabteilung zu gewinnen suchte, so vermochte der Kunstfreund doch nur schwer dahin vorzudringen, wenn er nicht zur nächsten Umgebung des Königs gehörte. Jeder andere bedurfte der ausdrücklichen Erlaubnis des Monarchen, und war sie erteilt, so mußte erst der Sammlungsvorstand Professor Stosch aus Berlin eintreffen, um die Führung und jedenfalls auch Beaufsichtigung des Fremden vorzunehmen. Daher waren die wertvollen Sammlungen in einer Zeit, in der sich schon andere Tendenzen zu regen begannen, für die Allgemeinheit wenig fruchtbar. Ja, an der abgelegenen Stelle war der Antikentempel sogar nicht einmal vor Einbruch und Witterungsschäden sicher. Wer aber das Glück hatte, die Sammlungen besichtigen zu können, der mußte neben ihrem Wert namentlich auch die gute Aufstellung rühmen. Und wenn Winckelmann auch seine gerechten Zweifel an der Restauration der Lykomedesgruppe laut werden ließ, so schrieb er doch über seinen Besuch in Potsdam: »Ich habe Wollüste genossen, die ich nicht wieder genießen werde. Ich habe Athen und Sparta in Potsdam gesehen, bin mit einer anbetungswürdigen Bewunderung gegen den großen Mann erfüllt.« Noch gegen Ende des Jahrhunderts aber, im Jahre 1798, wurden die Potsdamer Antiken großenteils wieder nach Berlin gebracht und mit dem vereinigt, was Friedrich Wilhelm II. erworben hatte. Bald darauf fand hier eine durchgreifende Reorgani-

sation statt, die mit dem ausgesprochen privaten Charakter der Sammlungen Friedrichs des Großen in vollem Widerspruch stand und der immer größeren Teilnahme der Öffentlichkeit an den Kunstbestrebungen der Herrscher entgegen kam.

WENN Friedrich der Große seine Anregungen zur Anlage von Sanssouci schon als Kronprinz in erster Linie in Salzdahlum erfahren hatte, so waren sicherlich auf ihn nicht ohne Eindruck auch die Dresdener Kunstsammlungen gewesen, die er ebenfalls bereits in jungen Jahren kennen gelernt hatte. Die Kunstpflege war von je her am sächsischen Hof daheim, und wir lernten die dortige Kunstkammer schon als eine der bedeutendsten ihrer Art kennen. Zugleich sahen wir, wie die systematische Trennung der einzelnen Sammlungszweige eine übersichtliche Weiterbildung ermöglichte und den Untergang im Chaos verhinderte. Ihren Höhepunkt aber erreichten alle diese Bestrebungen doch erst unter den beiden Königen August II. und August III., die in den Mittelpunkt ihrer Sammlungstätigkeit die hohe Kunst, Malerei und Plastik, stellten. Es ist genugsam bekannt, wie sich unter August II., von dessen Stärke auch zerdrückte Gold- und Silberbecher in der Berliner Kunstkammer Zeugnis ablegten, und unter August III. ein beispielloses Leben des Glanzes und der Pracht in Dresden entfaltete. Auf jeden Besucher wirken die herrlichen Anlagen des Zwingers, die prächtige Brühlsche Terrasse als monumentale Erinnerung an jene Tage der festlichen Aufzüge, der vielgestaltigen Vergnügungen, in denen sich das schaulustige Auge der Monarchen eine stete Welt der Freuden vorzutäuschen suchte, und die Schätze der Dresdener Sattelkammer und des Grünen Gewölbes zeigen, wie sich diese Prachtliebe bis in die nebensächlichsten Dinge erstreckte. Noch heute aber dankt Dresden diesen beiden Fürsten den weithin verbreiteten Ruhm seiner großen Kunstsammlungen. Mögen die Summen für die Karussells, in denen sich der Hof vergnügte, für die nächtlichen Festlichkeiten, die, wie sie gekommen waren, ebenso schnell wieder verrauschten und nur dem Land drückende Steuern hinterließen, eine oft sinnlose und ungerechtfertigte Verschwendung bedeutet haben, die Geldmittel, die für die hohe Kunst in weitgehendstem Maße aufgewendet wurden und die oben erwähnte Kritik Friedrichs des Großen herausforderten, waren doch nicht vergeudet und sollten in späterer Zeit dem Lande auch materiell zugute kommen. War auch bei ihrer Anlage das höchste Gesetz: Le roi s'amuse, so war mit dieser Laune doch zugleich ein höheres Kunstverständnis verbunden. Dieses dürfen wir hauptsächlich bei August III. voraussetzen. Schon als Kronprinz hatte er auf seinen kostspieligen Italienreisen die

unermeßlichen Kunstschätze dieses Landes kennen gelernt und einen tiefen Eindruck, eine mehr als gewöhnliche Kennerschaft mit nach Hause genommen.

Aber schon August der Starke, dessen Sammeltätigkeit auf dem Gebiet der Kleinkunst und Sinn für die Trennung und übersichtliche Aufstellung der einzelnen Sammlungszweige wir schon kennen gelernt haben, hatte für die weitere Ausgestaltung des Gemäldeschatzes ein lebhaftes Interesse. So kaufte er in den Jahren 1708 und 1709 holländische und vlämische Gemälde in Antwerpen und ließ ihre Zahl durch den Grafen Wackerbarth und den Generalfeldmarschall von Flemming derartig erweitern, daß schon damals die Gemäldesammlung hervorragende Werke der nordischen Schule zählte, unter denen Rembrandt, Rubens, van Dyck und die Großmaler ebenso vertreten waren, wie die Genre- und Landschaftsmaler. Auch in Italien fanden bedeutende Erwerbungen statt, unter denen die Venus von Giorgione noch heute eine Perle der Galerie bildet. Ihr Gegenstück, die Ruhende Venus des Palma Vecchio, kam durch Lorenzo Rossi im Jahre 1728 aus Venedig nach Dresden. Zu dieser Zeit befanden sich die Bilder selbst schon seit sechs Jahren im zweiten Stock des Stallgebäudes am Jüdenhof zu einer Gemäldegalerie vereinigt. Bis dahin waren sie in einer Reihe von Sälen im Schloß untergebracht und, soweit angängig, nach Gegenständen geordnet. Keyßler, der dort die Bilder sah, erwähnt, daß im großen Saale auch Vasen, Porträtbüsten und Statuen, darunter Nachbildungen nach der Antike, wie der Laokoon, aufgestellt gewesen seien. Baron Le Plat, der Hofarchitekt Augusts des Starken, hatte den Ausbau und die Aufstellung der Galerie im Jahre 1722 geleitet und ließ sich in der Folgezeit ihre Vermehrung durch wiederholte große Ankäufe angelegen sein, während der ihm beigegebene Cämmerier Steinhäuser eine übersichtliche Inventarisation vornahm. Auch französische Bilder, besonders gute Arbeiten Poussins, waren vorhanden.

Ihren Weltruf aber erlangte die Gemäldegalerie doch erst unter August III. Seiner persönlichen Vorliebe für Gemälde und seinem feinen Geschmack, der sich auch gegenüber den Künstlern seiner eigenen Zeit in nicht immer lobenden, dafür aber um so treffenderen Bemerkungen äußerte, kam das Streben seines allmächtigen Ministers Brühl, den König zu unterhalten, entgegen. Und wenn Graf Brühl selber, trotzdem er in seinem prächtigen Palais eine wertvolle Kunstsammlung vereinigte, kein eigentlicher Kunstkenner war, so stand ihm in seinem Günstling und Geheimsekretär Karl Heinrich von Heinecken einer der tüchtigsten damaligen Kunstforscher für die Ankäufe des Königs zur Seite. »La gallerie est votre production et j'en ay que l'honneur, mais à vous appartient la gloire,« schrieb Brühl einst an den Mann, der sein ganzes

Leben in den Dienst der bildenden Kunst gestellt hatte und, in vielem seiner Zeit vorauseilend, ein ebenso großes Verständnis wie leidenschaftliche Sammelfreude und ernste schriftstellerische Wirksamkeit betätigte. Fast überall besaß der König teils in Künstlern, teils in den Gesandten Agenten, die die Bewegungen des Kunstmarktes verfolgten und die, zwar nicht alle von gleichem Glück oder ebenbürtigem Urteilsvermögen unterstützt, ihre Ankäufe abschlossen. Alles aber ging doch schließlich durch Heineckens Hand, der so recht im Mittelpunkt dieses weit verzweigten und für die Kunst so bedeutungsvollen Lebens stand. Gerade dem glücklichen Umstand, daß sich hier die persönliche Neigung und Kennerschaft des Fürsten mit der seiner Ratgeber vereinigte, verdankt die Dresdener Gemäldegalerie ihren glänzenden Aufschwung unter August III.
Neben den Gesandten und Unterhändlern am Platz kamen auch, fast möchte man sagen, Spezialgesandte für die Bilderankäufe in Frage. Unter ihnen war der bedeutendste der Graf Algarotti, der bei seiner gelehrten wissenschaftlichen Bildung ein nicht geringes Kunstverständnis besaß. Schon im Jahre 1742 war er im Auftrag des Königs nach Venedig gegangen und sandte im nächsten Jahre von hier, wenn nicht viele, so doch ausgezeichnete Gemälde über die Alpen, darunter Die Schwestern von Palma Vecchio, Das Schokoladenmädchen von Liotard und die so lange Zeit als echtes Werk Holbeins angesehene glänzende Kopie der Madonna des Bürgermeisters Meyer. Namentlich um diese hat sich Algarotti eifrig bemüht, und als ihr Ankauf im Jahre 1744 um 5500 fl. zustande gekommen war, schickte er seinen eigenen Diener zur Bewachung des kostbaren Stückes mit nach Dresden. Dabei verstand es der Graf auch, seine Verdienste gebührend hervorzuheben und beklagte sich über Zanetti, der ihm entgegenarbeite. Seinem Wunsch jedoch, Generalintendant der Königlichen Ankäufe gegen ein bestimmtes Jahresgehalt zu werden, kam Brühl nicht entgegen.
Aber nur wie der erste Versuch nimmt sich dieser Ankauf zu dem Hauptschlag aus, der im Jahre 1745 erfolgte. Äußerste Geldverlegenheiten führten den Herzog Franz III. von Modena dazu, die besten Bilder seiner Galerie zu veräußern. Diese Galerie selbst genoß in ganz Europa einen großen Ruf wegen ihrer Meisterwerke aus der italienischen Schule. Allerdings fehlten darunter vollständig Raffael und Lionardo. Dafür aber enthielt die Sammlung Bildnisse und den Zinsgroschen von Tizian, A. del Sartos Opferung Isaaks, Veroneses vier Bilder aus dem Palaste Cuccina, Correggios große Altarbilder und die noch lange bewunderte und ihm zugeschriebene Büßende Magdalena. Dazu kamen die damals nicht minder geschätzten Werke von Giulio Romano, Guido Reni, Dolci, Albani, den Carracci, Caravaggio, Parmeggiano und Garofalo. Neben den herrlichen Italienern barg die Sammlung

KÖNIG AUGUST III. VON SACHSEN
KUPFERSTICH VON J. J. BALECHOU AUS „RECUEIL D'ESTAMPES . . .
DE LA GALERIE DE DRESDE". DRESDEN 1753–1757

auch Bilder von Rubens, Velasquez und das ausgezeichnete Porträt des Morette von Holbein. Dieses allerdings sollte Lodovico Sforza darstellen und war Lionardo da Vinci zugeschrieben.

Nach langen Verhandlungen, die durch den Dresdener Gesandten in Venedig, Graf Villio, den Hofmaler Ventura Rossi und den Kunsthändler und Kupferstecher Zanetti für August in höchster Verschwiegenheit geführt wurden, gelangte die Sammlung um 100000 Zecchinen in den Besitz des Königs. Der Bankier Thomas de Rachel reiste eigens von Dresden nach Venedig, um das schwierige Geldgeschäft zu vermitteln. Die herzoglichen Beamten waren schlau und suchten immer neue Summen von den sächsischen Agenten herauszuschlagen. Selbst als die Bilder schon in Padua im Hause Rossis waren, gelang es dem modenesischen Finanzminister Bondigli, noch weitere 7000 Zecchinen zu erpressen, und für ihn und die anderen Unterhändler fielen stattliche Geschenke ab. Dabei waren besonders Arbeiten der sächsischen Porzellanmanufaktur willkommen. Aber als im August des Jahres 1746 die Kisten auf fünf von Venedig kommenden Frachtwagen in Dresden eintrafen, durfte sich der König trotz der hohen Summen zu dieser einzigartigen Bereicherung der Galerie beglückwünschen. Wie die sächsischen Unterhändler mit aller Vorsicht verfuhren, lehrt der Umstand, daß zu dem Tizianschen Original des Zinsgroschen auch dessen Kopie geliefert werden mußte. Man fürchtete, nicht mit Unrecht, die Italiener würden sonst entweder eine Verwechselung vornehmen oder zum mindesten nachträglich erklären, sie hätten nur die Kopie geliefert und das Original zurückbehalten.

Da man in dem Holbeinschen Morette einen Lionardo zu besitzen glaubte und schon früher wenigstens eine Kopie der Leda mit dem Schwan von Michelangelo in die Galerie gekommen war, so mochte bei diesem reichen Bestand an Meisterwerken fast aller großen Künstler das Fehlen eines Raffael um so mehr bedauert werden. Im Jahre 1754 wurde auch diese Lücke durch ein Werk ausgefüllt, das bis auf den heutigen Tag als das bedeutendste Bild des Künstlers diesseits der Alpen angesehen werden darf. Schon als Kronprinz hatte August III. auf seiner Italienreise in den Jahren 1711—12 die Madonna di San Sisto in der Kirche der Benediktiner zu Piacenza bewundert. Es macht seinem Kunstverständnis alle Ehre, daß er trotz des damals auf die spätitalienischen Schulen gerichteten Geschmackes die hohen künstlerischen Werte des Bildes erkannte. Jetzt kam es durch die Vermittlung des bolognesischen Malers Carlo Cesare Giovannini, der es im November 1753 selber in Piacenza in Empfang nahm, um 20000 Dukaten nach Dresden, wo es jedenfalls im Frühjahr 1754 eintraf. Der Transport ward einer alten Nachricht zufolge derartig bewerkstelligt, daß das Bild nicht aufgerollt,

sondern in seinem ursprünglichen aufgespannten Zustand verschickt wurde. Lebhaft war die Teilnahme, die man diesem Ereignis in der Kunstwelt entgegenbrachte, und neben den höchsten Lobeserhebungen fehlte es auch nicht an allerlei Tadel über den Zustand des Gemäldes. Winckelmann schrieb nach wiederholten Besuchen begeistert: »Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanze dieses Gemäldes geraubet und die Kraft der Farben ist zum Teil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werke seiner Hände eingeblasen, belebet es noch itzo.« Falsch ist dabei nur die Ansicht, daß die zarte, ätherische Farbengebung, die wir heute unschwer aus der Idee des Bildes erklären, auf ein Erblassen der ursprünglichen Farben zurückgehe. Heinecken, der sonst so sichere und erste Kenner, rechnete dagegen das Bild zu den unbedeutenderen Schöpfungen des Künstlers. Und auch Winckelmann modifizierte merkwürdigerweise später, nach Kenntnis der Raffaelschen Fresken in Rom, sein Urteil. Giovannini selbst hatte es nach Dresden gebracht, ohne für sich die üblichen großen Sondergeschenke und Spesen zu verlangen; war er doch vielleicht der einzige uneigennützige Vermittler von Ankäufen. Auch er stimmte, nach Italien zurückgekehrt, mit ein in die Bedenken, nicht über den jetzigen Zustand, aber über das, was man mit dem Bilde vorhatte. Eindringlich warnte er vor zu weitgehenden Restaurationen und dem üblichen Überfirnissen. Auch hatte schon er erkannt, daß der obere Teil umgeschlagen war und dringend empfohlen, diesen Übelstand sofort zu beseitigen. Aber erst bei einer völligen Restauration durch Palmaroli in den Jahren 1826—27 kamen der Vorhang und ein Stück der Glorie zutage. Jetzt wurde es auf seine wahre Größe gebracht und zugleich vor den Händen gewissenloser Kopisten, die einzelne Stellen fast ganz verdorben hatten, gerettet.

Infolge dieses und des modenesischen Ankaufes waren verschiedentlich Unterhandlungen über weitere angebotene Werke Raffaels im Gang. Aber der Ankauf der Heiligen Cäcilie in Bologna und der Madonna di Foligno zerschlug sich wieder infolge zu frühen Bekanntwerdens der Angelegenheit. Doch kamen in der ganzen Zeit noch eine Anzahl bedeutender italienischer Werke, wie Tizians Sacra Conversazione, Renis Ninus und Semiramis, Ercole Robertis Predellenbilder nach Dresden. Bei diesen befand sich als Zugabe eine dem Mantegna zugeschriebene, in Wahrheit aber altflorentinische Verkündigung. Die Zeit der einseitigen Schätzung des Cinquecento und Seicento besaß für diese frühen Meister keine größere Achtung.

Auch diesseits der Alpen entwickelten die Unterhändler eine rege Tätigkeit, und Sachsen nahm den damals reichsten Bildermarkt Paris wiederholt in Anspruch. Als sachverständiger Künstler stand dabei den Unterhändlern der bekannte

Maler Hyazinth Rigaud zur Seite, und Italiener und Niederländer wanderten von hier nach Dresden. Dolci, Albani, Castiglione, Guercino und Maratta zeichneten sich darunter ebenso aus wie Rembrandt und Rubens, Teniers, Dou, Wouwerman und Poussin. Trat schon in diesen Ankäufen der Norden stärker hervor, so noch mehr bei den in Böhmen erfolgten. Hier herrschte damals wegen der politischen Ereignisse, die dieses Land wiederholt zum Kriegsschauplatze machten, eine starke Bewegung auf dem Bildermarkt. Im Jahre 1741 erwarb August III. die Wallensteinsche Sammlung, unter der sich Vermeers van Delft köstliche Kupplerin, die beiden Porträts von Frans Hals und van Dycks Mann mit dem Helm befanden. Noch umfangreicher war ein wieder ganz insgeheim in den Jahren 1748 bis 49 abgeschlossener Ankauf aus der Kaiserlichen Galerie zu Prag, darunter die Schweinsjagd von Rubens, sowie die beiden aus van Dycks Werkstatt stammenden Porträts Karls I. von England und seiner Gemahlin. Auch der letzte Bilderankauf des Königs im Jahre 1763, wenige Wochen vor seinem Tod, galt der nordischen Schule. Er bestand in 17 Bildern aus dem Kabinett des verstorbenen Sammlers G. Lormier. Aber Augusts III. Nachfolger Christian machte den Kauf rückgängig, und nach dessen noch im gleichen Jahre eingetretenem Tod konnten auf erfolgte Gegenordre nur wenige Bilder, darunter allerdings Rembrandts Grablegung, für Dresden gerettet werden.

Den rührigen Agenten des Königs und seiner eigenen ausgesprochenen Kunstliebe — auch die Geburtstagsgaben der Gemahlin Augusts an ihren königlichen Gatten bestanden fast immer in Bildern — war es gelungen, eine Sammlung zustande zu bringen, die ihresgleichen in Deutschland nicht hatte. Mochten in anderen Galerien einzelne Schulen, besonders die der Niederlande und Hollands, reichlicher vertreten sein, mochte man überall Werke des italienischen Seicento antreffen, die Vollständigkeit sämtlicher Schulen war nur hier erreicht. Dazu aber kam, daß die Bilder die großen Künstlernamen, die sie trugen, auch tatsächlich verdienten. Man hatte nicht nötig, mit falschen Kopien zu prunken, genug wirklich Echtes und Wertvolles war vorhanden. Daher konnte auch Mittelgut oder noch geringeres Material ausgeschaltet und anderweitig verwendet werden. So nahm Heinecken die zahlreichen, aber wertlosen Bilder, die man von dem preußischen Gesandten in Wien, Grafen Gotter, gekauft hatte, gar nicht in die Galerie auf, sondern verteilte sie zum Wandschmuck in die königlichen Schlösser. Wenn infolge des Zeitgeschmackes auch die gleichzeitigen höchst unbedeutenden Hofmaler Dresdens und anderer Residenzen nicht fehlen durften, so besaß der König Verständnis genug, ihre Kunst richtig einzuschätzen. Als Pietro Rotari sein Gemälde Ruhe auf der Flucht, in der Meinung, es Correggio gleichzutun, hinter die auf einer Staffelei stehende

Nacht gehängt hatte, äußerte August mit treffendem Spott: »C'est bon pour le derrière du Corrège!«

Es war natürlich, daß für die zahlreichen Gemälde ihr bisheriger Aufbewahrungsort nicht ausreichte. Auch mochte es der Prachtliebe des Königs nicht entsprechen, die Bilder in niedrigen Gemächern aufgehängt zu sehen. Daher wurden im Jahre 1744 die Gemälde vorübergehend ins Japanische Palais gebracht und ein Umbau des Stallgebäudes vorgenommen. Die getrennten Stockwerke wurden zu einem einzigen zusammengezogen und mit hohen Fenstern versehen. Hierdurch entstanden größere und weitere Räume, in denen die Bilder eine bessere Beleuchtung fanden. Wiederholt sah die Galerie im ersten Jahre des Siebenjährigen Krieges den Besuch Friedrichs des Großen und seines kunstsinnigen Bruders Heinrich, die teils mit großem Gefolge, teils allein die berühmten Gemälde besichtigten. Aber im Gegensatz zu den sächsischen Truppen in Charlottenburg hatte der König jetzt und später soviel Achtung vor der Kunst, daß er keine Verletzung der Bilder duldete und auch keines als Beute fortnahm. Nur eine Kopie nach der Magdalena von Battoni bestellte er sich bei dem Hofmaler Dietrich.

Von seiten des sächsischen Hofes war man jedoch damals von Anfang an um die Galerie und deren Schicksale besorgt. Gleich nach Ausbruch des Krieges wurde die dem Correggio zugeschriebene und durch einen edelsteinbesetzten Rahmen ausgezeichnete Magdalena in die Gemächer der in Dresden zurückgebliebenen Königin gebracht. Die Fürstin erhielt auch die Galerieschlüssel, die ihr nach jedem Besuch der Preußen wieder zurückgegeben wurden. Bei der zweiten Besetzung Dresdens durch Friedrich im Jahre 1758 mußte der Inspektor J. A. Riedel, der seit 1755 seinem Vater in diesem Amt gefolgt war, mit seinen Unterbeamten sogar nachts im Galeriegebäude bleiben, wohin man auch die Bilder aus den Gemächern des Königlichen Schlosses gebracht hatte. Im September 1759 erfolgte dann nach wiederholtem Schwanken die Überführung fast sämtlicher Bilder auf den Königstein. Doch litten sie hier sehr durch Feuchtigkeit, so daß mehrere wieder zurückgebracht wurden. Bei dem Bombardement im Juli 1760 befand sich in der Galerie nur Mittelgut, teilweise aus dem Vorrat, der in einen guten, mittleren und schlechten eingeteilt war. Hiervon wurden nur wenige Bilder, darunter ein Mignon und ein Torelli, durch Bomben beschädigt. Größer war der Schaden, der an den Fensterscheiben, die alle zersprungen waren, an den Decken und Fußböden angerichtet wurde. Auch an den zurückgebliebenen und teilweise sehr prächtigen Rokokorahmen, die im Jahre 1747 angefertigt worden waren, gab es viel auszubessern. Mit äußerster Rührigkeit nahm sich Riedel während dieser ganzen Jahre des ihm anvertrauten Gemäldeschatzes an. Wie er die Correggiosche Magdalena ein zweites Mal mit anderen

Bildern auf den Königstein flüchtete, so suchte er dort nach Kräften den ungünstigen Einflüssen der Feuchtigkeit entgegenzuarbeiten. Mehrmals im Jahre untersuchte er die aufgespeicherten Gemälde, ließ die aufgerollten an die Luft bringen und abstauben, die wertvollsten aufstellen, kurz, er tat sein Möglichstes, bis er im März 1763 die Bilder aufs neue in die wiederhergestellte Galerie hängen konnte.

Wenig hatte ihnen das Hin und Her dieser Kriegsstürme geschadet. Die durch die Plünderung von Hubertusburg im Jahre 1760 verursachten Verluste, die eine Revanche Friedrichs für die Charlottenburger Verwüstungen bedeuteten, hatten, wenngleich von 300 Bildern nur 14 gerettet wurden, doch nur solche des Vorrates betroffen. Auch ein Raub, der im Jahre 1788 in einer stürmischen Nacht erfolgte, tat der Galerie keine Einbuße, da man des Diebes bald habhaft wurde. Er ist jedoch insofern beachtenswert, weil er uns die Unsicherheit des Aufbewahrungsortes, durch dessen große Außentüren das Eindringen gar nicht so schwierig war, zeigt. Noch merkwürdiger war die eigentliche Absicht des Diebes. Zwar hatte er neben einigen weniger bedeutenden Gemälden auch die noch in vollem Rufe der Echtheit stehende Magdalena von Correggio gestohlen, doch war es ihm nicht um das Bild, sondern um den kostbaren Rahmen zu tun, der ja in Wirklichkeit auch den höheren Wert bildete. Die Aufregung über dies Ereignis, die Anteilnahme des Publikums war gewaltig, und in der Folgezeit wurden, allerdings erst nach einem nochmaligen Diebstahl im Jahre 1810, die Bilder sicherer an die Wände befestigt.

Von hier grüßten sie noch lange den Beschauer, der sich ihnen in schweigender Bewunderung nahete. Auch lagen auf Tischen und in Schubfächern Miniatur- und Emailbilder zur Besichtigung aus. Mit Recht durfte der Verfasser einer Beschreibung Dresdens aus dem Jahre 1783 ausrufen: »Wo hat eine andere so viele Meisterstücke von der Zeichnung eines Raphael, vom Kolorit eines Tizian, Rubens, van Dyck, von der glücklichen Wuerkung des Helldunkeln und der Haltung eines Corregio, Rembrant und so vieler großen niederländischen Meister?« Treffend hat uns Goethe den Eindruck geschildert, den die Galerie auf den von Leipzig herübergekommenen jungen Studenten machte. »Ich trat in dies Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie vergoldet wurden, der gebohnte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen, als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus

betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt erschien.«

Viel geringer als für die Malerei, scheint die Neigung und das Verständnis Augusts III. für jenen anderen Zweig der Kunst gewesen zu sein, der schon seit längerem im Mittelpunkt der Betrachtung stand: die Antike. Und doch hatte auch hier sein Vorgänger August II. mit nicht einmal allzu großen Kosten eine Reihe hervorragender Werke erworben und war die Kenntnis der Antike durch zahlreiche Schriften gerade jetzt erweitert und vertieft worden. In den Jahren 1723—26 hatte August der Starke, wie wir schon sahen, von Friedrich Wilhelm I. von Preußen die besten Stücke des Berliner Antikenkabinettes gekauft, die gerade durch Beger bekannt geworden waren. Doch war dies nur der Anlauf zu viel bedeutenderen Erwerbungen.

Aus der Sammlung des Kanonikus Bellori kamen antike Kaiserbüsten nach Dresden, und im Jahre 1728 weilte der Hofarchitekt Augusts, Baron Le Plat, selber in Rom, um die Sammlungen des Fürsten Agostino Chigi und des Kardinals Alessandro Albani persönlich zu erwerben. Den Ankauf der Sammlung Chigi empfahl dringend auch der Wittenberger Altertumsprofessor J. W. Berger, der sie selber an Ort und Stelle, d. h. im Palazzo Odescalchi in Rom gesehen hatte. Le Plats geschickten Unterhandlungen gelang es, die ursprüngliche Forderung von 40930 römischen Scudi auf 34000 Scudi, gleich 51000 Tlr. herabzudrücken. Schwieriger gestalteten sich die Verhandlungen mit dem Kardinal Albani, der außer den 30 Statuen seiner Sammlung noch 2, ursprünglich nicht hierzu gehörige, angeboten hatte. Le Plat, der von des Kardinals Geldverlegenheiten wußte, bewährte jedoch wieder seine Sachkenntnis und Zähigkeit. Wenn auch der Kardinal jene anerkannte und sich über diese in direkten Schreiben nach Dresden beklagte, so gab er doch schließlich alle 32 Marmorwerke für 20000 Scudi ‹30000 Tlr.›, den von Le Plat vorgeschlagenen Preis, her. Der ganze kostbare Schatz wurde dann über Livorno und Amsterdam nach Dresden verfrachtet. Durch diese beiden Sammlungen waren Arbeiten wie die bekannte Athena Lemnia nach Phidias, ein Niobekopf, ein allerdings ergänzter Sterbender Niobide, das archaistische Palladion mit den Reliefdarstellungen der Gigantomachie am Gewandsaum, die Replik eines Einschenkenden Satyrs nach Praxiteles, ein Knabensieger, Doryphoros und Sich salbender Athlet, sowie der Kopf eines Diadumenos nach Polyklet, die archaistische Dreifußbasis, eine Nachbildung der Kapitolinischen, und die schöne, in Art der Mediceischen gehaltene Dresdener Venus, eine Knöchelspielerin, zahlreiche weibliche Gewandstatuen spätrömischer Arbeit, sowie viele Büsten und gute Torsen nach Dresden gelangt.

Auch die sogenannte Agrippina befand sich darunter, die erst Hirt im Jahre 1796 richtig als Ariadne erkannte, während Winckelmann noch an der älteren Bezeichnung festhielt, aber ihren Gesichtsausdruck richtig mit den edlen Worten erklärte: »Ihr schönes Gesicht zeiget eine Seele, die in tiefe Betrachtungen versenkt und von Sorgen und Kummer gegen alle äußere Empfindung gefühllos erscheinet.«

Zu diesen Erwerbungen gesellten sich im Jahre 1736, als einziger bedeutender Ankauf unter August III., die Herkulanerinnen. Im Jahre 1706 beim Graben der Fundamente einer Villa in der Nähe von Neapel gefunden, gaben sie den ersten Anlaß zu näheren Nachforschungen an dieser Stelle und führten mit zur Entdeckung des verschütteten Herkulaneum und Pompeji. Prinz Eugen, der große Kunstkenner und Sammler, hatte sie erworben und in seinem Wiener Schloß einen eigenen Saal für sie erbauen lassen. Aus seinem Nachlaß kamen sie um 6000 Tlr. oder Gulden nach Dresden.

Aber wenn man damit eine Antikensammlung besaß, die wie die Gemäldegalerie einzigartig in Deutschland dastand, so geschah nicht das Geringste, sie auch nur einigermaßen ihrer Bedeutung entsprechend aufzustellen. Zwar hatte Le Plat im Jahre 1733 ihre Veröffentlichung vorgenommen, nicht zuletzt, um damit dem Ruhm seines königlichen Herrn zu dienen. Doch diese Publikation war keineswegs genau und sorgfältig. Die meist untergeordneten Zeichner und Kupferstecher, die dabei tätig waren, gingen bei ihrer Arbeit allzu oberflächlich vor, so daß schon Casanova in seiner Besprechung einzelner Antiken des Dresdener Kabinettes aus dem Jahre 1771 hierüber mit Recht bittere Klage führte und nur die Preislerschen Tafeln von seiner vernichtenden Kritik ausnahm. Noch schreiender aber als dieser Gegensatz war der Widerspruch, in dem die wertvollen Stücke der Sammlung zu ihrer Aufbewahrung standen. Es hat doch immer etwas Erstaunliches und zugleich Befremdendes, daß Winckelmann, während er die viel geringeren Potsdamer Antiken mit Begeisterung pries, jahrelang an diesen Werken vorüberging und schließlich schrieb: »Ich kann das Vorzüglichste von Schönheit nicht angeben, weil die besten Statuen in einem Schuppen von Brettern, wie Heringe gepackt standen und zu sehen, aber nicht zu betrachten waren.« So standen sie fast unbeachtet in Dresden und damit war auch ihr Nutzen für die gleichzeitige Kunst, den doch jene Zeit so stark betonte, recht gering. Allerdings hatte man sie, wie eine Abwehr der angeblich übertriebenen Winckelmannschen Kritik aus dem Jahre 1763 hervorhebt, damals schon besser in den vier Pavillons und daranschließenden Gemächern des Großen Gartens untergebracht. Aber noch 1771, nachdem schon lange ein Regierungswechsel eingetreten war, schreibt Graf Vitzthum: »In was vor üblen und bedauerns-

werthen Umständen in Ansehung und Conservation, der äußerlichen Anständigkeit und des Nutzens vor die Künstler die seltenen Altertümer in den engen und vertheilten Pavillons des Großen Gartens sich befinden, bedarf wohl keiner weitläufigen Vorstellung.« Fast mutet es uns angesichts solcher berechtigten Klagen wie leise Ironie an, wenn wir hören, daß die Preußen im Siebenjährigen Krieg Wachen aufstellten, um die kostbaren Werke, um die sich der sächsische Hof selber so wenig kümmerte, vor dem Untergang zu schützen. Erst im Jahre 1785 wurde diesem unwürdigen Zustand durch Überführung der Statuen nach dem Japanischen Palais ein Ende gemacht. Hier erhielten sie eine übersichtliche und systematische Aufstellung in zwölf Gemächern.

Kurz vorher waren auch die Abgüsse, die der Maler Mengs anläßlich der für den spanischen König in Italien vorgenommenen Abformung antiker Werke für sich selbst gesammelt hatte, nach Dresden gelangt. König Friedrich August hatte sie im Jahre 1779 aus dem Nachlaß des Künstlers erworben und im Anfang der neunziger Jahre die 833 Stück, unter denen sich auch einzelne Abgüsse nach Michelangelo, Giovanni da Bologna und Bernini befanden, im Erdgeschoß des Stallgebäudes aufstellen lassen. Ihre Anordnung war nach einem höchst merkwürdigen Prinzip, nämlich dem einer Geschichte der idealisierten Menschengestalt, durchgeführt: »Von ihrem ersten Entfalten ‹schlafender Genius› bis zu ihrer Vollendung ‹in der Venus, Juno, Agrippina, in den Heroen, Göttern› und ins höchste Alter ‹Zeno›«.

Wir müssen aus der anfangs so unwürdigen Aufstellung der kostbaren Antiken in Dresden schließen, daß ihre Sammlung mehr auf eine augenblickliche Laune oder Ruhmsucht, als auf wirkliches Interesse der Herrscher zurückging. Dafür aber waren hier auch die neben der hohen Malerei an zweiter Stelle stehenden Künste in besonders ausgezeichneter Weise vertreten. Das zeigt schon die bekannte, überaus reiche Porzellansammlung Augusts des Starken und die Bereicherung des Grünen Gewölbes. Das lehrt ebenso deutlich das Kupferstichkabinett, das auf seinen Befehl von dem Königlichen Leibarzt Heucher angelegt und in einem der Zwingerpavillons aufgestellt worden war. Seine eigentliche Bedeutung erhielt das Kabinett aber doch erst unter dem Nachfolger Heuchers, dem schon erwähnten Karl Heinrich von Heinecken, der im Jahre 1746 die Direktion übernahm. Trotz seiner vielen Geschäfte, die ihm seine Stellung bei Brühl' und namentlich die Oberleitung der Gemäldegalerie brachten, hat sich dieser eigentümliche Mann mit besonderer Liebe gerade der Kupferstichkunst angenommen. Sein Verdienst ist es hauptsächlich, wenn die Dresdener Sammlung, auch hierin gefördert durch den Geschmack und das Verständnis Augusts III., nach allen Seiten hin erweitert wurde und namentlich auch

die früheren Holzschnitte und Kupferstiche dabei Berücksichtigung fanden. Daneben sah man in der Sammlung auch japanische und chinesische Malereien, und an den Wänden hingen in Goldrahmen Zeichnungen nach Bildern der Galerie, wohl die, die den Kupferstechern als Vorlage für die unten erwähnte Prachtpublikation gedient hatten. Im Jahre 1764, ein Jahr nachdem der in den Sturz Brühls verwickelte Heinecken sein Amt niedergelegt hatte, war dieses Kabinett an zwei Wochentagen Künstlern und Kunstfreunden unentgeltlich zugänglich. Die Blätter selbst waren in Mappen aufgehoben und leicht zu besichtigen.

DIE Bedeutung Heineckens liegt aber auch darin, daß er in seinem 1771 erschienenen Buch »Idée générale d'une collection complète d'Estampes« die auf lange Zeit hinaus maßgebenden Grundlagen für die Anordnung einer solchen Sammlung schuf. So leistete er hierfür ähnliches, wie zwei Jahrhunderte vor ihm Quicheberg mit seinem Theatrum für den Gesamtbereich aller Sammlungen. Und auch bei ihm ist die Systematik noch keineswegs vollständig, trotzdem aber eine bedeutende Arbeit geleistet. Sein Standpunkt ist freilich längst überholt, aber er verdient als eine wichtige Stufe der Sammelbestrebungen auf diesem umfangreichen Sondergebiet eine kurze Betrachtung. Ausgehend von den Veröffentlichungen ganzer Gemäldegalerien in Kupferstichen und Radierungen, hält er als wichtigstes Einteilungsprinzip nicht die Stecher, sondern die Maler fest, deren Bilder wiedergegeben wurden. Diese selbst ordnet er in die einzelnen Schulen, wie italienische, französische, vlämische, holländische, englische und deutsche. Bei den Deutschen findet sich neben den Malern eine Reihe besonderer Abteilungen von Stechern, Holzschneidern und Druckwerken, die mit der Malerei nichts zu tun haben und ihre eigene Selbständigkeit beanspruchen Diesen Klassen schließen sich weiter, in Hervorhebung des Gegenständlichen, die Porträts, Skulpturen und Architekturen, Antiquitäten, Ceremonien- und Kunstbücher an, und den Schluß bilden die Handzeichnungen. Eine Fülle bemerkenswerter Einzelheiten, wichtige Beobachtungen über Entstehung und Verbreitung der verschiedenen Techniken, Nachrichten über seltene Blätter werden dabei mitgeteilt. All seinen Studien lag in erster Linie das reichhaltige Dresdener Material zugrunde, und so gibt sein Buch zugleich einen Überblick über die Bestände, deren Sorge ihm anvertraut war. Der Fehler dieser Anordnung liegt für uns heute auf der Hand, wurde aber damals keineswegs empfunden. Man sah in der Drucktechnik nur ihren reproduzierenden Wert und kam auch da, wo sich die Einteilung mit der Anordnung nach Stechern kreuzte und vermengte, wie es in der deutschen Schule geschah, nicht auf einen anderen Gedanken.
Dies zeigt sich am deutlichsten auch darin, daß an der Spitze des Ganzen

die von verschiedenen Stechern herrührenden Gesamtpublikationen von Galeriewerken standen. Gerade aus ihnen aber gewinnen wir wieder einen Einblick in das überaus rege künstlerische Leben und Sammelbedürfnis jener Tage. Was für die Antike der Thesaurus Palatinus und Thesaurus Brandenburgicus eines L. Beger begonnen hatte, das setzten diese Veröffentlichungen der Galerien fort. Auch hierbei kreuzten sich die Bestrebungen, der fürstlichen Eigenliebe zu schmeicheln, mit der Absicht, das Studium und die Pflege der Kunst zu fördern. Eine Vorstufe hierzu sind die »Gemalten Galerien«, die eine bildliche Wiedergabe der Bestände einer Sammlung im Kleinen darstellen. Die allgemeine Verbreitung konnte jedoch durch ein solches Einzelgemälde, das ja nur in einer Hand sein konnte, keineswegs beabsichtigt sein. Aber noch heute geben uns die Gemalten Galerien von Teniers d. J. in Wien und München eine ziemlich genaue Übersicht über die Gemäldesammlung, die Erzherzog Leopold Wilhelm in den Jahren 1646—56 als Statthalter der Niederlande angelegt hat, und die den Grundstock der Wiener Galerie bildet. Sie sind ein wertvolles gemaltes Inventar, aus dem wir, trotz der Kleinheit der einzelnen neben und übereinander angeordneten Bildchen, noch deutlich Gegenstand und Künstler zu erkennen vermögen. Handelte es sich hierbei nur um eine für den Sammler selbst bestimmte Wiedergabe seiner Kunstschätze, so diente zugleich der öffentlichen Verbreitung einer Sammlung das Prachtwerk: La Galerie Electorale de Düsseldorf, das Pigage und der Kupferstecher Ch. von Mechel im Jahre 1778 herausgaben. Es ist dem Kurfürsten Karl Theodor gewidmet und ein vollständiger Katalog der Galerie in Form von Abbildungen. Seine Eigenart besteht darin, daß die Bilder, analog den Gemalten Galerien, neben und übereinander so vorgeführt werden, wie sie in der Galerie aufgehängt waren. Da jedoch durch die Darstellung einer ganzen Wand auf einem Blatt die einzelnen Bilder allzu klein geworden wären, so werden hierfür jeweils mehrere, meist drei Seiten, verwendet. Ist auch bei dieser Anordnung der Maßstab noch klein genug, so lassen sich doch häufig auch ohne die vorhandenen Bezeichnungen die verschiedenen Künstlerhände unterscheiden und wir können uns, wie schon geschildert, zugleich ein recht gutes Bild von dem Gesamteindruck der Sammlung machen.

Die lückenlose Vollständigkeit der Reproduktionen war allerdings nur auf Kosten ihrer Größe zu erreichen. Wollte man diese steigern, so mußte man sich auf eine Auswahl beschränken. Eine solche erfolgte erstmals im Jahre 1710 in der künstlerisch recht wertlosen Veröffentlichung einiger Bilder der Galerie von Salzdahlum. Viel höher steht die Publikation der besten Dresdener Gemälde, die Heinecken in den Jahren 1753—57 in zwei Bänden herausgab. Sie ist nach dem Muster der Pariser und Wiener Galeriewerke an-

gelegt und enthält nicht mehr die sämtlichen Bilder nach ihrem Standort, widmet aber dafür jedem einzelnen Bild eine volle Seite. Eine Reihe von Künstlern hatte vor den Originalen die Zeichnungen angefertigt, nach denen die Stiche in Dresden, Augsburg, Kopenhagen, Amsterdam, Paris, Venedig und Rom ausgeführt wurden. So mangelhaft diese Art der Wiedergabe auch war, so sehr der ursprüngliche Stil des Originalgemäldes durch die doppelte Kopie auch entstellt wurde, das Werk bedeutet doch für seine Zeit eine hervorragende Leistung. Auch Friedrich der Große wollte in ähnlicher Weise seine Kunstschätze der Mitwelt bekannt geben, doch sind von dem geplanten Galeriewerk nur 20 Blatt erschienen, und auch die von L. Krüger radierten Statuen waren nur ein kleiner Teil der Antikensammlung.

Neben solchen zusammenhängenden Galerieveröffentlichungen suchten zahlreiche Einzelblätter einen ähnlichen Zweck zu verfolgen, so die im Kunstverlage Artaria zu Mannheim erschienenen Stiche nach Bildern der dortigen Galerie oder die Radierungen des Galerieinspektors J. H. Tischbein nach Gemälden in Kassel.

Auch Handzeichnungen wurden jetzt auf gleiche Weise der breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht nach dem Beispiel der großartigen Publikation, die der von Köln nach Paris übergesiedelte Bankier Jabach begonnen hatte. Heinecken verzeichnet zwei in Dresden ausgegebene Folgen. Die eine, die 24 Blatt nach Zeichnungen Ghezzis enthielt, erschien im Jahre 1750 und wurde, um andere Meister vermehrt, im Jahre 1766 in Potsdam neu aufgelegt. Die zweite galt einer Anzahl von Zeichnungen aus der Sammlung des Grafen Brühl, der im Jahre 1754 auch schon für die Verbreitung seines Gemäldeschatzes durch Stiche Sorge getragen hatte.

Konnte sich der Kunstliebhaber aus diesen Prachtwerken ein Bild von den anerkanntesten Kunstschätzen der fürstlichen Sammlungen machen, so boten die nun erscheinenden Kataloge ein vollständiges Verzeichnis der jeweiligen Bestände. Selbstverständlich begegnen uns darin häufige und starke Irrtümer, nicht nur in den auf große Meisternamen ausgehenden Bildertaufen, sondern auch in den Beschreibungen der einzelnen Gemälde. Sie gingen vielfach aus dem Bestreben hervor, das Ansehen der Sammlung und damit des Fürsten selber möglichst zu heben, lagen aber ebenso sehr in der mangelhaften Schulung der Galeriedirektoren begründet. Denn wenn diese auch in der Hauptsache dem Künstlerstand angehörten oder, wie wir am deutlichsten in Schleißheim sahen, bei der Abfassung ihrer Kataloge von Künstlern unterstützt wurden, so mußte sich hier doch erst eine ganz neue Praxis herausbilden. Sie war um so schwieriger, als es ein systematisches kunstgeschichtliches Studium noch nicht gab und Erfahrung und Urteil erst Schritt für Schritt gewonnen werden mußte.

Aber trotz all ihrer Mängel dienten die bildlichen und beschreibenden Publikationen doch dazu, die Liebe zur Kunst, deren Verständnis und Kenntnis zu fördern und in weitere Kreise zu tragen. Damit verfolgten sie den gleichen Zweck wie die großen Sammlungen der fürstlichen Kunstliebhaber selbst, durch die so wertvolle Schätze in deutschen Besitz gelangt waren. Waren sie auch dem autokratischen Sinn entsprungen und in erster Linie zur Ausschmückung von Schlössern und Lustsitzen bestimmt, so begegnete ihnen die Öffentlichkeit doch schon mit lebhafter Teilnahme.

Fleißig benutzten die jungen Künstler die vielfach gebotene Gelegenheit, in den Galerien zu kopieren und dadurch ihre Kenntnisse zu erweitern. Nicht immer geschah dies zum Heil der Bilder, wie wir aus dem Kasseler Abenteuer gesehen haben, wie dies auch für die Sixtinische Madonna, um nur noch ein Beispiel zu nennen, recht bedenklich war. Aber der damit verfolgte Zweck war doch gut und zeigt uns, wie die Sammlungen gleich den Kunstakademien selber dem Schaffen der eigenen Zeit dienten und damit einen allgemeineren Zweck verfolgten.

Noch war das kunstkritische Urteil nicht geschärft, aber der Einzelne konnte immerhin schon durch die Möglichkeit der häufigen Besichtigung von Bildwerken und Gemälden vergleichende Betrachtungen anstellen und allzu grobe Fehler vermeiden. Mochten viele, wie dies ja auch heute noch der Fall ist, gedankenlos durch die Bildersäle und Antikenkabinette eilen und gläubig die Märchen des Führers weiterberichten, bei anderen Reisenden, die keinesfalls zu den eigentlichen Kunstforschern oder Gelehrten gerechnet werden können, machte sich doch auch eine kritischere Betrachtung des Gebotenen geltend. Der Frankfurter Kaufmann Zacharias Conrad von Uffenbach, der durchaus nicht auf Kennerschaft Anspruch erheben kann, äußert in seinen 1753—54 erschienenen Reisebeschreibungen da und dort seine Bedenken gegen Echtheit von Münzen oder Gemmen, gegen allzu grobe Bilderzuschreibungen und macht Vergleiche zwischen den einzelnen Kunstsammlungen, die er kennen gelernt hat. Aus seinen Berichten aber können wir auch wieder entnehmen, wie groß schon das Interesse des weiteren Publikums an diesen Sammlungen geworden war und wie leicht sie der bemittelte Reisende selbst da besichtigen konnte, wo sie, wie in Salzdahlum, Schleißheim und Sanssouci, abseits eines hauptstädtischen Mittelpunktes lagen und nur auf ausdrückliche Erlaubnis des Fürsten zugänglich waren. Noch leichter war der Zutritt zu den übrigen geschilderten Galerien, und der Bau des Museum Fridericianum zu Kassel zeigt schlagend, wie weit schon das Bestreben führte, die Errungenschaften der privaten Sammelfreude des Fürsten für die Allgemeinheit nutzbar zu machen. Diese selbst begleitet, wie namentlich die Dresdener Sistina be-

weist, die fürstlichen Ankäufe mit gespanntester Aufmerksamkeit und lebhaften Erörterungen.

Überall in den Sammlungen aber tritt der Gegensatz zu dem Universalismus und der Raritätenlust des 16. und 17. Jahrhunderts deutlich hervor. Und bei aller Willkür und Einseitigkeit der neuen Sammelbestrebungen bietet sich uns ein glänzendes Resultat, wenn wir den künstlerischen Wert der Galerien und Antikenkabinette des 18. Jahrhunderts mit dem Chaos der früheren Kunstkammern vergleichen.

VERLUSTE UND ZUWACHS DER SAMMLUNGEN IM ZEITALTER NAPOLEONS I.

DAS öffentliche Interesse an den bisher privaten Sammlungen der Fürsten wuchs mit den neuen Ideen, die gegen Ende des Jahrhunderts von Frankreich aus eine immer größere Verbreitung gewannen. Im Jahre 1791 begannen in Paris die großen Bestrebungen, die Schätze des zum Staatseigentum gewordenen königlichen Besitzes zu vereinigen, und im Jahre 1793 wurde das so gebildete Museum den Besuchern unentgeltlich zugänglich gemacht. Bald darauf aber waren bei der Beunruhigung Deutschlands durch die Kriegsstürme der Revolution und des späteren Kaiserreiches auch die deutschen Kunstsammlungen Gefahren preisgegeben, die manchen Verlust nach sich zogen. Es entsprach noch den Anschauungen der Zeit, wenn der Sieger das Eigentum des Besiegten rücksichtslos für sich beanspruchte. Wenngleich man nicht mehr wie früher alles zerstörte, so wurde häufig durch plündernde Soldaten, namentlich der Revolutionsarmee, manches unter der Hand geraubt, bis dann zuerst auf den italienischen und belgischen Feldzügen der französischen Republik die großen Beschlagnahmungen der Kunstschätze und ihre Wegführung nach Paris eintraten. Gleich manchem anderen Gedanken der Revolution ging auch diese Maßnahme auf das Vorbild der Antike zurück. Wie einst in Rom, so sollten jetzt in Paris die hervorragendsten Kunstwerke aller Zeiten und Völker zusammenfließen. Ganz natürlich suchten sich die Betroffenen durch Flüchtung ihres kostbaren Besitzes zu schützen. Aber auch dadurch wieder traten Verluste und Schädigungen ein. So bedeutet diese ganze Zeit, in der selbstverständlich von einer Erweiterung keine Rede sein konnte, auch für die deutschen Sammlungen ein unruhvolles Auf und Ab, dem erst der zweite Pariser Friede im Jahre 1815 ein Ende bereitete.

Am frühesten wurden die pfälzischen Sammlungen heimgesucht, da sie dem feindlichen Land am nächsten lagen. Zu den Gefährdungen durch den Krieg traten noch die Bewegungen, denen sie infolge des allmählichen Aussterbens der einzelnen Linien ausgesetzt waren, bis schließlich Maximilian Joseph aus dem Hause Zweibrücken-Birkenfeld auch den pfälzischen Kunstbesitz in seiner Hand vereinigte. Aber trotzdem überstanden gerade sie am besten die Schicksale, die sie trafen. Denn es gelang der Geschicklichkeit und Tüchtigkeit des uns schon bekannten Mannlich, ihren Bestand ungeschmälert nach der Hauptstadt zu bringen. Wir sahen bereits, wie er die Galerie seines Herzogs Karl von Zweibrücken wohlbehalten nach Mannheim geleitete, von wo aus sie nach München ge-

langte. Ein gleiches Schicksal hatten die übrigen noch in Mannheim zurückgebliebenen Sammlungen. Freilich ging ihre Überführung nicht ohne den Widerstand der Bevölkerung vonstatten. Von Mannheim, wo schon mit der Übersiedelung Karl Theodors nach München das großstädtische Leben mehr und mehr erlosch, eilten im Jahre 1802 Deputationen an Maximilian, um wenigstens das noch Vorhandene der Stadt zu erhalten. Ja man suchte da und dort gewaltsame Maßregeln zur Verhinderung des Transportes anzuwenden. Auch die badische Regierung, in deren Besitz die rechtsrheinische Pfalz im Lunéviller Frieden gelangt war, unterstützte diese Bestrebungen, aber als sie sich mit Bayern völlig geeinigt hatte, waren die Kunstsammlungen schon in München eingetroffen. Neben den Gemälden und dem Handzeichnungskabinett waren auch die Mannheimer Gipsabgüsse und Formen samt den antiken Originalen nach München gekommen und der damalige Direktor der Mannheimer Zeichnungsakademie, Lamine, im Jahre 1803 zu ihrer Aufstellung dorthin berufen worden. Nur noch die Düsseldorfer Galerie befand sich an Ort und Stelle. Sie war im Jahre 1794 vor der Belagerungsarmee Bernadottes über Bremen nach Glückstadt geflüchtet, aber im Jahre 1801 unter dem Jubel der Bevölkerung wieder nach der Stadt zurückgeholt und im alten Galeriegebäude aufgestellt worden. Fast wäre sie in diesen stürmischen Jahren der ungeheuren Geldnot zum Opfer gefallen. Kurfürst Maximilian Joseph hatte schon Befehl gegeben, sie von Glückstadt aus zu veräußern, aber die Angelegenheit zerschlug sich wieder. Im Jahre 1805, als die Bergischen Lande französisch wurden, ließ Maximilian auch diese Galerie über Mainz und Kirchheimbolanden nach München bringen, wo sie im Anfang des Jahres 1806 auf 12 Wagen wohlbehalten anlangte. Trotz lebhaften Protestes von seiten Düsseldorfs, das die Gemälde als Landeseigentum reklamierte, und einer ausgedehnten Preßfehde blieben sie im Besitz Bayerns. Auch ihnen gegenüber konnte Maximilian das Recht des Hauseigentums in Anspruch nehmen. Aber noch lange zogen sich die Meinungsverschiedenheiten hin. Im Friedensschluß zwischen Preußen und Bayern vom Jahre 1866 war ein Schiedsgericht bestimmt worden, und erst mit seinem Eintritt ins Deutsche Reich erlangte Bayern die endgültige Anerkennung seines Eigentumsrechts. So spielten diese Gemälde eine wenngleich nicht bedeutende, so doch immerhin interessante politische Rolle.

Noch im Jahre seines Regierungsantrittes hatte Maximilian Joseph den ihm auch persönlich nahestehenden Mannlich, dessen große Verdienste für die Kunstsammlungen klar zutage lagen, zum Direktor sämtlicher bayrischen Galerien gemacht. Mit unermüdlichem Eifer sorgte dieser nach allen Richtungen hin für die Aufstellung und Erhaltung der Bilder. Auch in München, Schleißheim und Nymphenburg, wo sich die Schätze befanden, blieben sie nicht unbe-

helligt. Im Jahre 1800 hatte man sie zum Teil vor den Franzosen nach Ansbach gebracht, entging aber trotzdem nicht der republikanischen »Kunstliebe«. Mannlich erzählt anschaulich, wie eines Tages der französische Kommissär Neveu bei ihm eintrat und ihn aufforderte, ihn bei seiner Inspektion und Bilderauswahl zu begleiten. 72 Bilder fielen auf diese Weise den Franzosen zum Opfer, von denen später nur 48 zurückkehrten. Allerdings befand sich darunter auch weniger Bedeutendes, und Neveu äußerte sich gegen Mannlich, er führe nur mit Widerstreben den erhaltenen Befehl aus. Dabei wurde er in seiner Auswahl durch die Damen der französischen Generäle unterstützt und beeinflußt. Leider hatte man aus falscher Sparsamkeit vorher versäumt, dem Vorschlag Mannlichs zu folgen und sämtliche Bilder aus München fortzuschaffen. Aber eine kleine Genugtuung erhielt der wackere Generaldirektor doch. Neveu hatte die Beraubung damit bemäntelt, daß er gleichwertigen Ersatz durch französische Bilder versprach. Und jedes Jahr reklamierte Mannlich, wenngleich vergeblich, so doch zum Ärger der Pariser Behörden, die sich sogar bei Maximilian über ihn beschwerten, die versprochenen Gemälde und freute sich seiner Schikane. Die nach Paris geführten Bilder aber kamen dort nicht einmal ins Museum, wie Kronprinz Ludwig später berichtete. Abgesehen von den nach den Provinzmuseen überführten Gemälden, wie der nach Lyon gelangten schönen Anbetung der Könige von Rubens, hingen nur gegen 30 Stück in den Magazinen, die übrigen blieben ganz unbeachtet.

Auch als sich Bayern später mit Napoleon eng verbündet hatte und Feste der Freundschaft und Verbrüderung feierte, war die Galerie noch einmal in Gefahr. Der gefürchtete Denon, der im Gefolge Napoleons erschienen war, fand besonders an den inzwischen in die Galerie gekommenen primitiven Deutschen einen solchen Gefallen, daß er Mannlich einen Tausch vorschlug. Aber es gelang diesem, die Angelegenheit immer wieder zu verschleppen, bis sie durch wichtigere Ereignisse in Vergessenheit geriet. Ein anderer Anspruch, den Denon auf ehemalige Verträge zwischen Karl Theodor und Frankreich zurückführte und der die Düsseldorfer Galerie bedrohte, wurde dadurch zunichte, daß sich der Kurfürst Maximilian Joseph direkt an den Kaiser wandte und dessen ausdrücklichen Verzicht herbeiführte.

Gegenüber diesen geringen Verlusten aber war Bayern so glücklich, in dieser ganzen Zeit trotz der Kriegswirren seine Galerie um wertvolle Schätze zu bereichern. Zu der Erweiterung durch die Säkularisation, die uns noch näher beschäftigen wird, traten sehr bedeutende Einzelerwerbungen, die hauptsächlich der deutschen Schule zugute kamen. So wurde im Jahre 1805 das Dürersche Selbstporträt aus Nürnberg um 600 fl. erworben. Es war am Ende des

XVIII. Jahrhunderts von einem Dieb von seiner Rückwand abgesägt und durch eine Kopie ersetzt worden. Ihm folgten im Jahre 1809 der Sebastiansaltar Holbeins d. Ä. aus St. Salvator in Augsburg und die Bildnisse Hans Dürers und Wolgemuts von A. Dürer, die der kunstliebende Kronprinz für verhältnismäßig niedrigen Preis erstanden hatte. Auch begannen seit 1808 die Erwerbungen der früheren italienischen Schulen. Die Beweglichkeit, die durch die wechselvollen politischen Ereignisse im Besitzstand eintrat, mochte, zusammen mit der Kunstliebe des häufig in Italien weilenden, aber in jenen Tagen noch stärker nach der Antike hinneigenden Kronprinzen solche Ankäufe fördern. Sie wurden in den Jahren 1808 und 1809 teils durch den Galeriedirektor und späteren Nachfolger Mannlichs, Dillis, teils durch Unterhändler in Florenz und Rom vorgenommen. Aber noch war kein System in diesen Erwerbungen, und die prunkvollen Namen Cimabue, Giotto, Masaccio, Castagno mußten, wenngleich sie in den Beschreibungen Münchens begeistert gepriesen wurden, den Bezeichnungen »Schulbilder« weichen. Nur zwei von Maximilian erworbene Bilder konnten ihren Namen Giotto behalten und eine dem Masolino zugeschriebene Verkündigung wenigstens als Arbeit Fra Filippo Lippis bezeichnet werden. Obschon alle diese Gemälde künstlerisch nicht sonderlich hoch stehen, müssen wir in ihnen doch den wenngleich bescheidenen Versuch erkennen, ein bisher in den Galerien unberücksichtigtes Gebiet des Kunstschaffens aufzunehmen und dieses damit über das Cinquecento hinaus nach rückwärts zu verfolgen. In der gleichen Zeit aber kam zu dem schon vorhandenen, von Düsseldorf nach München gelangten Raffael durch einen glücklichen Ankauf ein zweites Werk des Meisters: das Porträt Altoviti, das Dillis 1808 aus der Casa Altoviti zu Florenz für den Kronprinzen Ludwig um 49000 Lire erwarb.

Auch das Kupferstichkabinett erfuhr besonders großen Zuwachs durch die Säkularisation, die wertvolle alte Stiche und vorzügliche Abdrücke in dessen Besitz brachte. Dazu kamen anderweitige Ankäufe, so im Jahre 1802 aus dem Kabinett Praun und Handzeichnungen in München lebender Künstler. Doch wurden die Handzeichnungen von dem eigentlichen Kupferstichkabinett getrennt und, verbunden mit den Elfenbeinschnitzereien, Majoliken und Miniaturmalereien, der Leitung des unter Mannlich stehenden Galerieinspektors Dillis übertragen. Schmidt scheint recht langsam und unzulänglich an der Inventarisation und Katalogisierung der Kupferstiche weitergearbeitet zu haben und wurde deshalb wiederholt vom König gemahnt. Der rührige Inspektor der Handzeichnungssammlung dagegen hatte im Jahre 1808 mit einer Publikation von Nachbildungen begonnen, die um so wichtiger ist, als sie erstmals die neu entdeckte Technik der Lithographie hierfür angewendet zeigt. Bei einer Besprechung dieser Veröffentlichung urteilte Goethe in der Jenaischen Allgemeinen

Literatur-Zeitung vom 19. Dezember 1809, anläßlich eines Blattes nach Fra Bartolommeo, es sei »der Geist des Originals in der lithographischen Nachahmung sehr gut wiedergegeben«. Er lobte namentlich auch die gute Wirkung der Nachbildung bei weiß aufgehöhten Zeichnungen und faßte sein Urteil in die Worte zusammen: »Betrachten wir nun dieses Heft überhaupt: so finden wir, daß die Nachahmungen von Federzeichnungen alles erfüllen, was man nur wünschen kann und daß die lithographische Manier hierin der Kupferstecher-Kunst in Hinsicht der Wirkung wenigstens gleichgestellt, wegen der bequemeren und schnelleren Förderung ihrer Arbeit aber weit vorgezogen werden muß.«

Im Jahre 1809 waren diese Sammlungen dem Publikum zur Besichtigung freigegeben, und 1811 wurde eine Kommission eingesetzt, die über Neuanschaffungen zu beschließen hatte. Während aber die Handzeichnungen wohl geordnet und auf starke Kartons aufgezogen in festen Mappen verwahrt wurden, war die Fürsorge für die Kupferstiche recht mangelhaft. In Papierumschlägen liegend, konnten sie leicht verstauben, und nur sehr allmählich scheint der Austausch der weniger guten Exemplare mit den durch die Säkularisation eingelaufenen vielfach besseren Beständen erfolgt zu sein. Interessant ist, daß sich schon im zweiten Jahrzehnt des XIX. Jahrhunderts ein berechtigter Widerspruch gegen die auch hier angewendete Ordnung nach Malerschulen erhob, wodurch etwa ein niederländischer Kupferstecher, der nach italienischen Bildern arbeitete, zur italienischen Schule kam und so fort. Im Jahre 1816 begegnet uns die auch heute noch nicht überflüssige Aufforderung, daß die Benutzer der Sammlung vorher ihre Hände waschen möchten. Die Besuchsordnungen aus den zwanziger Jahren belehren weiter über den leichten Zutritt. Allerdings wird nur eine beschränkte Anzahl von Personen zugelassen und ihnen wieder auch nur eine bestimmte Zahl von Mappen zur Durchsicht vorgelegt. Aber wir sehen doch schon die Absicht, die Sammlung wirklich für die Öffentlichkeit einzurichten. Dabei spielt noch der erzieherische Wert für die heranzubildenden jungen Maler der Akademie die erste Rolle, und die Anschaffungen der zwanziger Jahre zielen deutlich darauf hin, das Kupferstichkabinett zu einer Vorbildersammlung zu machen. So herrschte in München trotz der schweren Zeiten eine lebhafte Tätigkeit, die das Vorhandene nicht nur zusammenschloß und organisierte, sondern sogar durch glückliche Ankäufe vervollständigte.

Eines gleich günstigen Schicksals wie München konnte sich nur Dresden erfreuen. Durch seine Lage im Herzen Deutschlands war es vor den Revolutionsheeren sicher, und das spätere Bündnis Friedrich Augusts mit Napoleon bewahrte die Galerie davor, als willkommene Beute betrachtet zu werden.

Die Bestände blieben unangetastet, und ruhig konnte der tüchtige Galeriedirektor Riedel, der die ihm anvertrauten Schätze in den schweren Kriegszeiten so treu behütet hatte, zu Anfang des XIX. Jahrhunderts die Inventarisation der Sammlung abschließen. Ebenso friedlich standen die übrigen Sammlungen der Dresdener Hauptstadt, nur daß eine eigentliche Vermehrung nicht eintrat.

Um so schlimmer erging es den übrigen deutschen Kunstsammlungen, die nach der Schlacht von Jena die rauhe Hand des Siegers zu fühlen bekamen. Am schwersten litt die Galerie von Salzdahlum, nachdem die Braunschweigischen Lande dem kurz dauernden Westfälischen Königreich zugeteilt worden waren. Zuerst erschien auch hier Denon als oberster Kunstkommissär Frankreichs. Ursprünglich selber Maler und Kupferstecher, hatte er sich ganz den kunstwissenschaftlichen Studien hingegeben und Bonaparte schon nach Ägypten begleitet. Nun folgte er überall den Spuren der siegreichen Armee, und man muß sagen, daß er keinen schlechten Geschmack entwickelte und es trotz der Schnelligkeit, mit der er verfahren mußte, verstand, das Beste und Bedeutendste auszuwählen. 278 Gemälde, ganz abgesehen von vielen Handzeichnungen, fast sämtlichen Majoliken, vielen Limogesarbeiten, Bronzen und sonstigen Kostbarkeiten, die sich in Salzdahlum befanden, suchte er aus, um sie nach Paris zu schaffen. Nach ihm erschienen die Abgesandten Jérômes, um für die neue Residenz des Königs »Lustik« eine zweite Auswahl zu treffen, durch die 252 Bilder nach Kassel überführt wurden. Aber es sollte noch viel schlimmer kommen. Rücksichtslos schien man hier alles zerstören zu wollen, was an die Vergangenheit erinnerte. Im Jahre 1810 wurden über 400 Bilder versteigert, und im Jahre 1811 erhielt die Stadt Braunschweig das ganze Schloß samt Inhalt als Geschenk von ihrem neuen Landesherrn, um alles auf Abbruch zu verkaufen. Bis zum Jahre 1813 dauerten die Auktionen, durch welche nicht nur der Inhalt der Gebäude, sondern auch diese selbst verschleudert wurden. So sank die ganze glänzende Schöpfung Anton Ulrichs und seiner Nachfolger in Trümmer, und die Braunschweiger selbst beteiligten sich, wie man sagt, nicht ungern an diesem Werk der Zerstörung. Als Gegengabe richteten sie Jérôme eine Flucht von Zimmern im Schloß zu Braunschweig neu ein. Hierher kamen wenigstens 200 Bilder, die die Stadt aus der Galerie erhalten hatte, und die damit vor der Zerstreuung gerettet wurden. Nur mit Mühe gelang es später, wenigstens einen Teil der Gemälde aus Kassel und Paris wiederzuerlangen. Dies war um so schwieriger, als die nach Frankreich geführten Bilder nach den verschiedensten Orten gebracht worden waren. Nur 715 Gemälde konnten von der einst über 1200 betragenden Zahl, die sich in Salzdahlum befand, für die nunmehr in

Braunschweig neugebildete Galerie wiedererlangt werden. Allerdings waren darunter die besten Stücke, anderes aber war und blieb verloren.
Nicht minder groß waren die Verluste, die Kassel erfuhr. Schon war ein Teil der Bilder verpackt und stand zur Flucht bereit, aber man konnte sich über die Höhe des Fuhrlohnes nicht einigen und ließ aus diesen kleinlichen Erwägungen die kostbare letzte Frist verstreichen. Als Denon im Jahre 1806 die Galerie besichtigte, äußerte er naiv, wie schwer ihm hier die Auswahl werde: »Car toutes les oeuvres ici sont des perles, de véritables bijoux.« Daher ließ er 299 Gemälde nach Paris schaffen. Schon vorher aber hatte der französische General Lagrange einzelne Werke, darunter einen angeblichen Raffael, aus dem Residenzschloß weggeschafft, und dann entzog eine Versteigerung manches, wenngleich weniger wertvolles, der Galerie für immer. Auch im Museum Fridericianum wurde vieles ausgesucht und nach Paris gebracht. Recht merkwürdig ist dabei die Schilderung eines Besuches, den die Königsfamilie dem Museum abstattete und der uns zeigt, wie auch die vornehmen Herrschaften es nicht verschmähten, sich an dem aufbewahrten Gut zu vergreifen. In einem Brief, den Frau M. von Sothen hierüber an Frau von Kaisenberg schreibt, heißt es: »Als madame mère ‹die Mutter Napoleons und Jérômes, die auf möglichste Bereicherung ihres Privatbesitzes erpicht war› auch in das Gemach gelangte, wo die Kostbarkeiten und Juwelen aufbewahrt werden und eine genaue Besichtigung der herrlichen Gemälde vornahm, soll der in der Nähe stehende Aufseher, »der alte Geschwind«, die Worte der Dame vernommen haben: »Ici il faut voler«. — Der König habe sich von seiner Mutter fort und zu dem alten »Geschwind« hinbegeben, dem er einige freundliche Worte über die in dem Museum herrschende Ordnung sagte. Inzwischen hat die madame mère die einzelnen Kostbarkeiten aus ihren Behältern herausgenommen und sie einzeln betrachtet. — Die königlichen Herrschaften haben sich dann später wieder entfernt. Als der Aufseher aber darauf die einzelnen Kostbarkeiten nachzählte, da fehlte einer der schönsten Diamantringe, dessen Wert in dem Verzeichnis auf 600 Laubtaler abgeschätzt war. Der Beamte meldete sofort das Fehlen des Ringes, die Untersuchung über den Fall wurde jedoch von dem Könige niedergeschlagen. Von meinen Bekannten glauben alle, daß auch dieser so wertvolle Ring, den einst Landgraf Wilhelm VI. dem Schatze zufügte, wohl dem Buonapartistischen Familienschatze einverleibt worden sein dürfte. Es ist aber ein gar trauriges Erinnerungszeichen, das die Mutter der Könige an ihren hiesigen Besuch zurückgelassen hat.«
Auch die Kasseler Schätze kamen größtenteils im Jahre 1815 wieder zurück und wurden bei ihrem Eintreffen in Kassel von dem Volke und dem Kurfürsten selber aufs freudigste begrüßt. Aber so emsig auch die Kommissäre

in Paris tätig gewesen waren, so war ihnen doch eine Anzahl der wertvollsten Bilder, allerdings ohne ihre Schuld, entgangen. Darunter befanden sich die Vier Tageszeiten Claude Lorrains, die Kreuzabnahme Rembrandts, die Schützengilde von Teniers, Potters Verkehrte Welt und Meierhof, alles Werke, die zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Künstler zählen. Napoleon hatte sie an Josephine geschenkt, und diese bewahrte sie in ihrem Schlosse Malmaison auf. Hier hatte sie Alexander von Rußland, angeblich aus Courtoisie gegen die unglückliche Frau, gekauft und so waren sie nach Petersburg gelangt. Gegen Rückerstattung der Kaufsumme wollte sie der Kaiser schließlich dem Kurfürsten wieder abtreten, wogegen sich dieser, da sie doch eigentlich sein Eigentum waren, sträubte. Dadurch blieben sie der Galerie verloren und gehören noch heute mit zum kostbarsten Bilderbesitz der Petersburger Eremitage. Unter den damals nicht mehr zurückgekommenen Bildern befand sich auch eine Charitas, die Lionardo da Vinci zugeschrieben war. Sie war von Paris aus nach Holland gewandert und konnte erst anläßlich der Düsseldorfer Ausstellung vom Jahre 1902 einer kunstkritischen Betrachtung unterworfen werden. Dabei stellte sich heraus, daß sie ein Schulbild ist, das wohl auf ein Original Lionardos zurückgeht. Ein neuer Beweis dafür, wie vorsichtig man gegenüber den Lobeserhebungen sein muß, die jene Zeiten über angebliche Meisterwerke anstellten.

Auch die Wiederaufstellung der zurückgekehrten Gemälde konnte nicht mehr in der alten Weise erfolgen. Denn Jérôme hatte den schönen großen Galeriesaal, den Wilhelm VIII. erbaut hatte und der die besten Werke barg, nicht nur der Länge, sondern auch der Höhe nach in zwei Teile zerlegen lassen. Dadurch war die einst so gerühmte Beleuchtung verloren gegangen und eine Anzahl niederer Räume entstanden. Doch wurde die schon unter Friedrich II. bestehende leichte Zugänglichkeit der Sammlungen wieder eingeführt und an einem Wochentag freier Zutritt gewährt. Erst später trat zeitweise eine völlige Absperrung ein.

Glücklicher als Kassel war Schwerin, dessen Kunstschätze sämtlich wieder in ihre Heimat zurückkehrten. Auch hier hatte sich im Lauf des XVIII. Jahrhunderts eine umfangreiche Kunstsammlung gebildet, die teilweise auf früheren Besitz zurückging, ihren hauptsächlichen Gemäldebestand aber dem Sammeleifer des Herzogs Christian Ludwig verdankte. Schon in Grabow besaß er eine kleine Gemäldegalerie, die jedoch bis auf einen eigenhändig von ihm geretteten Gerhard Dou im Jahre 1725 verbrannte. Dieser Verlust spornte ihn nur zu größerer Tätigkeit an, und er arbeitete emsig an dem Zustandekommen einer neuen Gemäldesammlung, für die er gleich nach seinem Regierungsantritt in Schwerin im Jahre 1747 ein Galeriegebäude aufzuführen begann.

Dabei äußerte er einen ganz bestimmten Geschmack, um dessen einseitige Befriedigung es ihm mehr zu tun war, als etwa um eine Vertretung aller damals beachteten Malerschulen. Er ging einmal auf die zeitgenössischen Bilder eines Oudry und Dietricy, mit denen der Herzog in lebhaftem jahrelang währenden Briefwechsel stand und die unverhältnismäßig viele Aufträge erhielten. Daneben aber hatte er seine besondere Freude an der holländischen Kabinettmalerei, deren Sammlung er in umfangreicher Weise pflegte und die noch heute den Wert der Schweriner Galerie ausmacht. Auch sein Nachfolger, Friedrich, hatte sich, wenngleich er aus puritanischen Gründen die nackten Figuren auf einzelnen Gemälden Dietricys von seinem Hofmaler Findorff übermalen ließ, um die Sammlungen verdient gemacht, und ein im Jahre 1792 erschienener Katalog der Gemälde weist schon 695 Nummern auf. Fast der dritte Teil, 209 Bilder, wurde nach Paris verschleppt, doch kehrte er im Jahre 1815 mit den übrigen Kunstsachen wieder wohlbehalten zurück, um erst in Ludwigslust und später wieder in Schwerin Aufstellung zu finden.

Große Veränderungen im Besitzstand seiner Sammlungen erfuhr unter dem Einfluß der Niederlage von Jena auch Preußen. Wenngleich auch hier die Änderungen nur vorübergehend waren, wurden sie doch um so schmerzlicher empfunden, da seit dem Ende des XVIII. und dem Beginn des XIX. Iahrhunderts ein lebhafter Zug in den Sammelbestrebungen zu beobachten war. Die Antiken wurden auch von dem Nachfolger Friedrichs des Großen ergänzt. Im Jahre 1791 hatte er in Rom durch seinen Architekten von Erdmannsdorff 30 Statuen und Büsten, teilweise aus der Sammlung Negroni, erworben, und dazu trat die Erbschaft von Münzen aus Ansbach. Die gesamten Antiken, einschließlich der Kunstkammer, wurden im Jahre 1795 unter die Leitung des reformierten Predigers Henry gestellt, der eifrigst seinen Obliegenheiten nachkam und namentlich auch die Rückkehr der Antiken aus ihrer abgelegenen und gefährdeten Lage im Park von Sanssouci betrieb. Den Gedanken der Zentralisation, der schon hierin lag, vertrat Henry noch stärker dadurch, daß er im Jahre 1805 den Plan zu einem einheitlichen Museum vorlegte, in dem auch die in den Schlössern zerstreuten Gemälde und Antiken untergebracht werden sollten.

Eine solche Maßnahme schien um so gebotener, als auch unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. eine Vermehrung der Sammlungen eingetreten war. Er hatte das Münzkabinett vielfach bereichert, im Jahre 1805 die Henninsche Sammlung von 300 etruskischen und griechischen Vasen für rund 16400 Frcs. in Paris erworben. Daneben schenkte der Monarch den vaterländischen Altertümern Aufmerksamkeit und erstand im Jahre 1804 die Sammlung Redenbacher. Auch die ethnographischen Gegenstände und Naturalien wurden ver-

mehrt und im Jahre 1805 das Müllersche Relief der Schweiz für 10000 Tlr. erworben. Es fand, ein charakteristisches Zeichen, noch Aufstellung in der Kunstkammer, zu der ja auch die Naturalien und ethnographischen Gegenstände gehörten. Unter diesen befanden sich als wertvoller Zuwachs Geschenke westindischer Arbeiten, die Alexander von Humboldt überwiesen hatte. Wir sehen also, wie sich hier die alten Gesichtspunkte mit neuen mischten, dürfen aber nicht vergessen, daß die räumliche Zusammengehörigkeit der einzelnen Sammlungszweige doch nur mehr eine äußerliche war und die systematische Ergänzung der einzelnen Abteilungen keineswegs unmöglich machte.

Ja man hatte den wissenschaftlichen Charakter und die Benutzung der Sammlungen zu diesem Zweck schon stark im Auge. Das geht daraus hervor, daß sie im Jahre 1798 unter die Oberaufsicht der Akademie der Wissenschaften gestellt wurden. Henrys Tätigkeit aber wurde dadurch nicht eingeschränkt und ihm eine Anzahl von Untervorständen für die verschiedenen Abteilungen, darunter A. Hirt für das Münz- und Medaillenkabinett, beigegeben. Alle Bestrebungen, die uns seit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms III. begegnen, weisen somit schon vor der Katastrophe von Jena die entschiedene Absicht auf, die zum Privateigentum der Krone gehörigen Kunstwerke in den Dienst der Öffentlichkeit zu stellen. Dies erhellt auch daraus, daß der König den Wunsch hatte, die Sammlungen zweimal wöchentlich unentgeltlich dem Publikum zu öffnen. Hierbei aber stieß er auf den energischen und erfolgreichen Widerstand des gleichen Henry, der sonst so eifrig zu Gunsten der ihm anvertrauten Kunstschätze tätig war. Der Grund war für den Vorstand allerdings triftig genug, denn bei seiner kargen Besoldung bestand seine Einnahme hauptsächlich in den Eintrittsgeldern, die damals die stattliche Summe von einem Dukaten pro Besuch betrugen. Mit dem Sieg seiner Gegengründe war der beabsichtigte öffentliche Nutzen der schon recht umfangreichen Sammlungen doch vorläufig wieder zunichte geworden, und nur der Reiche konnte sich ihrer erfreuen. Daher war auch die Zahl der Besucher gering und betrug beispielsweise 240 im Jahre 1800.

Das Jahr 1806 brachte all diesem rührigen Vorwärtsstreben vernichtende Schläge. Zwar vermochte Henry, der den Befehl zum Fortführen der wertvollsten Gegenstände anfänglich nur langsam ausgeführt hatte, wenigstens einen Teil der Gemmensammlung und der antiken Münzen und Medaillen noch zu verpacken und nach Memel zu schaffen, wohin er selber die Wagen begleitete. Am 19. Oktober waren mit dem königlichen Silber und sonstigen Wertsachen auch verschiedene Gemälde und eine Kiste mit Gegenständen der Kunstkammer, besonders dem Inhalt des Pommerschen Kunstschreins, auf

Schiffen nach Küstrin und von da weiter in Sicherheit gebracht worden. Diesem Transport folgten am 23. Oktober vier Kisten mit 70 Gemälden, hauptsächlich aus Sanssouci, die durch Fuhrwerk bis Küstrin gelangten, hier jedoch nicht weiter kamen und bei Übergabe der Festung in die Hände der Franzosen fielen.

Aber die großen Bildwerke, Gemälde und vieles andere war zurückgeblieben und Beute des Siegers geworden. Bald nach Napoleons Einzug in Berlin traf Denon ein und machte sich sofort ans Werk. Zuerst besichtigte er in Berlin, Charlottenburg und Potsdam die Schlösser und Sammlungen und ließ sich die vorhandenen Inventare vorlegen. Dann begann die Auswahl. 116 Gemälde, hauptsächlich aus der Galerie zu Sanssouci, erschienen Denon begehrenswert. Darunter befanden sich der Lionardo zugeschriebene Christus zwischen Maria und Martha, Rembrandts Porträt des Herzogs von Geldern, vier Bilder von Rubens, wobei Mariä Himmelfahrt und die Allegorie auf Philipp II., drei Dycks, dann eine Reihe deutscher Gemälde, besonders von Cranach, sowie viele spätere Holländer ‹Teniers, Bega, Dou, Heemskerk, Savary› und an der Spitze der späteren Italiener natürlich Correggios Leda, die ja ursprünglich von Frankreich nach Potsdam gekommen war. Noch viel umfangreicher war das, was er an Werken der antiken Groß- und Kleinkunst entwendete. 204 Statuen, Büsten und Reliefs, darunter der schon unter Friedrich Wilhelm II. nach Berlin gebrachte Betende Knabe und die Lykomedesgruppe fielen ihm zum Opfer. Hierzu gesellten sich über 500 Gemmen und Kameen, namentlich ausgesucht große, wie die des Septimius Severus, die Henry unbegreiflicherweise nicht mit eingepackt hatte, über 7000 römische Bronzemünzen und 5000 antike und mittelalterliche silberne Münzen und Medaillen, viele Arbeiten in gebranntem Ton, Inschrifttafeln und kleinere Bronzewerke. Auch die Gegenstände späterer Zeiten erregten Denons Interesse, und so entnahm er der Kunstkammer weiter 25 Elfenbeinschnitzereien, 23 Arbeiten in Bernstein, 22 westindische Merkwürdigkeiten, das Modell der Schlüterschen Reiterstatue des Großen Kurfürsten und Statuen und Büsten Friedrichs des Großen, zahlreiche Kupferstiche und Karten, sowie in Holz geschnittene Arbeiten. Ebenso wurden moderne Statuen, Büsten, Statuetten und Reliefs, darunter Nachbildungen nach der Antike und Porträtfiguren der preußischen Könige ausgewählt und verpackt. Selbst das Müllersche Relief der Schweiz fand Denons Beifall, und aus den schönen Kunstschränken brach er, da sie zur Mitnahme wohl nicht so geeignet erschienen, wenigstens Kameen und Edelsteinverzierungen heraus. Alles zusammen, worüber Denon Empfangsbestätigung ausstellte, wanderte in zwei großen Transporten auf dem Wasserwege über Hamburg nach Paris.

Aber damit nicht genug. Das, was Denon und seine Unterkommissäre verschonten, betrachteten die französischen Generale und Offiziere als willkommene Beute. Überall wo sie, sei es allein, sei es in der nächsten Umgebung des Kaisers, gewohnt hatten, fehlten nachher wertvolle Kunstsachen. Am ärgsten hatte im November General Vandamme in Sanssouci und den Potsdamer Schlössern gehaust. Aber es gelang den energischen Beschwerden des kurmärkischen Kammerkommissärs von Martens, an den sich die Kastellane der Schlösser sofort gewandt hatten, durch die französische Oberleitung die meisten Schätze, die sich schon in der Wohnung Vandammes befanden, wieder zurückzuerhalten. Weniger glücklich als hier war man gegenüber den Besuchern, die sich oft zugleich mit Denon in der Kunstkammer eingefunden und in den geöffneten Glasschränken oder unter den frei umherstehenden Gegenständen ihre Wahl getroffen hatten. Hierdurch verschwanden auf Nimmerwiedersehen hauptsächlich wertvolle antike Münzen und Kleinarbeiten. Besonders betrüblich ist, daß sich unter diesen Hamstern auch ein Deutscher befand. Es war der gleiche Prinz von Isenburg-Birstein, der, in französischen Diensten stehend, auch in Berlin seine Soldatenwerbungen betrieb. Er füllte sich wiederholt seine Taschen und entwendete auch einen schönen, mit Steinen und Schildpatt verzierten Stock, ohne auf den Widerspruch Henrys, der dies alles mit ansehen mußte, zu achten. Auch bei Denon, in dessen Anwesenheit diese Diebstähle, anders kann man es nicht bezeichnen, geschahen, fand der unglückliche Sammlungsdirektor mit seinen Beschwerden kein Gehör. Wie die Franzosen gehaust hatten, ergibt sich aus einer im Jahre 1810 erfolgten Inventarisation, die unter antiken Werken nur noch 80 Statuen, 133 Büsten, 29 Vasen aufführt.

Bekanntlich gelangte durch den ersten Pariser Frieden vom Jahre 1814 nur ein kleinerer Teil der Kunstwerke wieder an ihre rechtmäßigen Eigentümer. Es waren die, die in Paris noch nicht den Sammlungen einverleibt worden waren. Darunter befand sich auch die Schadowsche Quadriga vom Brandenburger Tor, die Napoleon seinen Garden zum Geschenk gemacht hatte und die keineswegs ihrem Kunstwert entsprechend untergebracht war. Angesichts der Tatsache, daß acht Jahre nach der Schlacht von Jena viele aus Deutschland geraubten Kunstsachen noch garnicht ausgepackt waren, muß, ganz abgesehen von den Räubereien französischer Offiziere, der Behauptung eines neueren französischen Forschers entgegengetreten werden, die Kunstschätze hätten erst in Paris eine würdige Aufstellung gefunden. Erst der zweite Pariser Friede vom Jahre 1815 enthielt auch die Bestimmung der Rückgabe sämtlicher Kunstwerke, die aus allen Teilen Europas von der französischen Armee nach Paris entführt worden waren. Für diese Rückgabe war besonders

der damalige bayrische Kronprinz Ludwig tätig, wobei es ihm namentlich auch auf die römischen Kunstwerke ankam. Aber überall stießen die Kommissäre auf die größten Schwierigkeiten. Mit zähester Hartnäckigkeit verteidigte Denon die seiner Obhut anvertrauten Sammlungen. Selbst die Drohung des preußischen Generalintendanten der Armee von Ribbentropp, er lasse ihn bei längerem Widerstand verhaften und nach der Festung Graudenz bringen, machten ihn, zu seiner Ehre sei es gesagt, nicht willfähriger. Man mußte ihm jedes Stück förmlich abringen, und verzweifelt, aber auch voller Selbstbewußtsein, rief er schließlich aus: »Qu'ils les emportent! Mais il leur manque des yeux pour les voir, et la France prouvera toujours, par sa supériorité dans les arts, que ces chefs-d' oeuvre étaient mieux ici qu'ailleurs.« An der Hand von Verzeichnissen ließen sich die Denkmale der hohen Kunst, wie Bilder und Statuen, immerhin noch sicher nachweisen, wenngleich auch diese den Galerien und Sammlungen nicht nur von Paris, sondern auch der Provinzstädte einverleibt waren. Daß jedoch selbst hierbei oft die besten Schätze nicht mehr an ihre alte Stelle kamen, lehrt am augenfälligsten die oben geschilderte Verpflanzung der Kasseler Gemälde nach Petersburg. Noch viel schwerer aber war es, unter dem ungeheuren Material, das sich in Paris zusammengefunden hatte, die kleineren Gegenstände, namentlich Münzen, Gemmen, Kameen wiederzuerlangen. Dazu tat auch hierbei die französische Museumsdirektion alles, um den Kommissären ihr Amt zu erschweren. So beklagte sich der preußische Kommissär von Schütz darüber, man vorenthalte ihm viele antike Münzen oder biete ihm wertlosen Ersatz an, verweigere aber auch die Erklärung, die angeblich unauffindbaren Stücke seien in den Museen nicht mehr vorhanden. Auch von den schönen Gemmen kam nicht alles nach Berlin zurück, da Napoleon sie Josephine zugeschickt und diese eine beträchtliche Zahl ausgewählt und zum Teil an ihre Hofdamen verschenkt hatte. Auf solche Weise war vieles für immer verloren und dieser Kriegszug Napoleons brachte auch den künstlerischen Bestrebungen Deutschlands unersetzliche Verluste.
Dabei aber dürfen wir nicht vergessen, daß auch durch diese Plünderung der Museen und Kunstsammlungen, soweit sie auf die direkte Veranlassung des Kaisers erfolgte, ein großer Zug ging. Wie von seinem Feldzug in Ägypten, wohin ihn bekanntlich ein Stab von Gelehrten begleitete, die wichtigsten Anregungen für die wissenschaftliche und kunstgeschichtliche Erforschung des Landes ausgingen, so sollte auch jetzt der Allgemeinheit förderlich werden, was sich von den auswärtigen Feldzügen in Paris an Kunstbeute aufstapelte. Am 18. Brumaire des Jahres 9 ⟨9. November 1800⟩ war das Musée Napoléon, das diese Kunstwerke vereinigte, eröffnet worden. Im Jahre 1803 begann die Publikation des Prachtwerkes »Musée Napoléon«, das, wie die uns

schon bekannten Galerieveröffentlichungen des XVIII. Jahrhunderts, noch in erster Linie der Verherrlichung des großen Korsen diente. Dem Museum und dessen Publikation fügte man später auch die im Feldzuge 1806 eroberten deutschen Kunstwerke ein, nachdem sie eine Zeitlang in einer Sonderausstellung den Parisern den neuen Ruhm ihres Helden verkündet hatten. Ein darüber erschienenes gedrucktes Verzeichnis trug den stolzen Titel: »Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes et autres antiquités, peintures, dessins, et objets curieux, conquis par la Grande Armée, dans les années 1806 et 1807, dont l'exposition a eu lieu le 14 octobre 1807, premier anniversaire de la bataille d'Jéna.« Es beschrieb einen Teil dieser Kunstwerke, unter denen es 130 Statuen und Büsten, 193 Bronzen und kleinere Antikaglien, 6 moderne Skulpturen, darunter Büsten Friedrichs des Großen und des Großen Kurfürsten, 368 Gemälde, 33 Handzeichnungen, 27 Gemmen und Kameen, Holz- und Elfenbeinskulpturen, sowie kostbare Gefäße aller Art, oft mehrere Werke unter einer Nummer zusammengefaßt, aufführt. Als man seiner jedoch anläßlich der Rückgabe der Kunstsachen im Jahre 1815 als Unterlage habhaft zu werden suchte, war kein Exemplar in Paris aufzutreiben, um ja den Feinden ihre Nachforschung nicht zu erleichtern. Mit Recht versagte man es sich dann auch nicht, gegenüber den französischen Prahlereien und nachherigen Schikanen, in Berlin die zurückeroberten Kunstschätze im Jahre 1815 öffentlich auszustellen und ebenfalls ein Verzeichnis darüber auszugeben, das zugleich durch den Hinweis auf die edle Bestimmung der Ausstellung einen würdigen Gegensatz zu dem oben angeführten französischen Katalog bildete. Der Titel lautete: »Verzeichnis von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der vaterländischen Truppen wieder erobert worden und auf Verfügung eines Hohen Ministerii des Innern in den Sälen der königl. Akademie der Künste zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes vom 4. Oktober an.... öffentlich ausgestellt sind.«

Aber nicht nur dem Hochgefühl der Franzosen und namentlich der Pariser, nicht nur dem Ruhm der Großen Nation und ihres Beherrschers hatten die nach Paris gebrachten Kunsttrophäen gedient. Durch das Zusammenströmen so vieler hervorragender Werke der bildenden Kunst an einem Orte war eine systematische Vergleichung, wie sie sonst nie stattfinden konnte, ermöglicht, und viele benützten eifrig die einzigartige Gelegenheit, um dadurch Wissenschaft und Kunsturteil gleichermaßen zu fördern. Diesem Zweck diente doch auch die Prachtpublikation des Musée Napoléon, wenngleich sie hinter der anschaulichen Wirkung der Kunstwerke selbst weit zurückstand. Sogar Männer, deren deutsches Nationalgefühl lebendig und rege war, machten sich auf, um an Ort und Stelle ihre Studien zu treiben und unvergeßliche Eindrücke zu

empfangen. Unter ihnen befanden sich auch die beiden Brüder Boisserée, die uns bald noch näher beschäftigen werden und deren älterer, Sulpice, in seinen Lebenserinnerungen schrieb: »Es entstand eine große Bewegung, alle Zeitungen sprachen von dem Vorteil und der Bequemlichkeit, jetzt in Paris die berühmtesten Kunstwerke der alten und christlichen Zeit vereinigt zu finden, die man sonst auf einer weiten Reise in verschiedenen Ländern und Städten hatte aufsuchen müssen; und so wanderten scharenweise Künstler, Kunstfreunde und Neugierige zu diesem Zweck nach der französischen Hauptstadt.«

SCHLIMM für Deutschland war die Beraubung, der seine Kunstsammlungen in den Jahren der Napoleonischen Fremdherrschaft ausgesetzt waren. Aber man hatte damit dem äußeren Feind als dem Sieger seinen Tribut entrichtet, und das meiste von dem, was für alle Zeiten verloren schien, war nach Deutschland zurückgekehrt und den alten Beständen der Museen zugeführt worden. Von nicht minder einschneidender Bedeutung aber war ein anderes Ereignis, das zu Beginn des Jahrhunderts auch das politische Deutschland umgestaltet hatte: die im Jahre 1803 durch den Reichsdeputationshauptschluß erfolgte Säkularisation der geistlichen Besitztümer. So gerechtfertigt vom politischen Standpunkt aus diese Maßregel sein mochte, so bedenklich erscheint vielfach die Art und Weise, mit der man an die Ausführung ging. In den Klöstern und Stiften, die jetzt aufgehoben wurden, war ein unermeßlicher Schatz von Kostbarkeiten und Kunstwerken vorhanden. Vieles davon floß in den Besitz des Staates und vermehrte, besonders in Bayern, die Sammlungen. Mannlich, der rührige Zentralgaleriedirektor Bayerns, jubelte auf seiner Inspektionsreise beim Anblick der prächtigen Gemälde, die er etwa in Kaisheim und Wettenhausen auffand und die namentlich die altdeutschen Schulen umfaßten. So gelangten damals nach München: der Hochaltar Holbeins d. Ä. mit Szenen der Passion und des Marienlebens aus Kaisheim, der Hochaltar Martin Schaffners mit ähnlichen Szenen aus Wettenhausen, Dürers Schmerzhafte Mutter Gottes aus Benediktbeuern, Madonna mit der Nelke aus Freising und Betende Madonna aus Kloster Weltenburg, Cranachs Christus bei der kranken Frau aus Benediktbeuern, der Schmerzensmann aus einem fränkischen Kloster, die Pseudo-Grünewalds aus der Stiftskirche zu Aschaffenburg, der Pacheraltar aus Brixen und zahlreiche unbekannte und spätere deutsche Meister aus den verschiedensten Kirchen und Stiften. Hierzu kamen auch wertvolle Bilder anderer Schulen, wie die Kreuzabnahme eines Nachfolgers Rogiers aus Freising, die Dreifaltigkeit und das Apokalyptische Weib von Rubens, jenes aus der Augustinerkirche zu München, dieses aus Freising, Tintorettos Kreuzigung aus der

Augustinerkirche zu München und Tiepolos Anbetung der Könige aus Schwarzach. Sogar einen echten Raffael glaubte Mannlich noch in der schon ausgeräumten fürstbischöflichen Galerie zu Würzburg, woher mehrere spätere Italiener, Holländer und Franzosen nach München kamen, entdeckt zu haben. Beglückt stieg er selber auf eine Leiter, um das Bild, einen Heiligen Hieronymus, näher zu betrachten. In München erhielt es einen Ehrenvorhang und einen bevorzugten Platz, von dem es jedoch später weichen mußte, um als Schule von Brescia unter die vielen namenlosen Gemälde eingereiht zu werden.

Dieser an sich bedeutende Gewinn wurde noch vermehrt, als im Jahre 1806 die beiden im Reichsdeputationshauptschluß noch nicht aufgehobenen freien Reichsstädte Augsburg und Nürnberg an Bayern fielen. In Augsburg brachte hauptsächlich das Katharinenkloster reiche Ausbeute an Werken Holbeins d. Ä. und Burgkmairs, wie die Basilikenbilder, die die frommen Nonnen anläßlich des Jubeljahres 1500 bestellt und in ihrem Kapitelsaal aufgehängt hatten, die Epitaphien und Altarbilder, mit denen sie die Kreuzgänge und die Kirche ihres Klosters geschmückt hatten. Anderes, wie Burgkmairs Kruzifixus mit Schächern lieferte die Salvatorkirche, Tintorettos Christus bei Maria und Martha, Lanfrancos Mariä Himmelfahrt die Dominikanerkirche. Wenn die Erwerbungen aus Nürnberg weniger zahlreich waren, so lag das daran, daß die Stadt selber schon vieles besaß, was ihr auch nach dem Übergang an Bayern erhalten blieb. Doch wurden im Jahre 1810 von der Stadt, die ihre Gemälde auf der Burg aufgestellt hatte, genug Wertvolles eingetauscht und namentlich die früheren Nürnberger Schulen durch Arbeiten Pleydenwurfs und Wolgemuts, dann wieder durch Meister der Dürerschule erweitert und ergänzt. Tausende von Kupferstichen, worunter die prächtigsten alten Abzüge, zahllose Inkunabeldrucke mit Holzschnitten wanderten von den Klöstern aus nach München. Aus dem gleichen Kaisheim, das so viele Gemälde hergab, wurde das Münzkabinett um über 8000 meist römische Münzen, worunter 20 goldene und annähernd 1300 silberne, bereichert.

Aber was wollten diese Erwerbungen besagen gegen das, was durch die allzu große Eile und die künstlerisch oft völlig ungebildeten Kommissäre, durch die schnell anberaumten Versteigerungen namentlich an kunstgewerblichen, in Edelmetall ausgeführten Gegenständen verschleudert wurde! Wie man dabei zu Werke ging, lehrt schlagend die Ankündigung einer solchen Versteigerung in München: »Montag, den 2. Jänner des nächst eintretenden Jahres wird in München in dem ehemaligen Theatinergebäude im ersten Stocke, bey dem Eingang an der Prangersgasse Nr. 234 eine sehr ansehnliche Versteigerung angefangen werden. Die zu veräußernden Gegenstände bestehen aus sehr schönen Brillanten, Rosetten und gefärbten edlen Steinen, orientalischen Perlen,

auserlesenen gold- und silbernen verschiedenen Effekten, astronomischen Stand- und anderen vortrefflichen Uhren mit und ohne Glockenspiel, türkischen und anderen guten Gewehren, Kunstsachen von Elfenbein, Schildkrott u. Nebstbey wird auch eine kostbare und zahlreiche Sammlung der auserlesensten Gemälde aus allen bekannten Kunstschulen versteigert, worunter sich die schätzbaren Werke eines Lukas Leyden, Lukas Kranach, M. Wohlgemuth, Albrecht Dürer, Hans Burgmayr, Hans Scheufelein, vieler unbekannter Meister u., eines Rottenhammer, Christoph Schwarz, Peter Candit, Johann von Achen, Ulrich und Karl Loth, Franz Beich, Andrä Wolf und anderer; eines Jansens, de Hemessen, de Vos, Carlone, Tiepolo und mehrerer ganz vorzüglich auszeichnen. Hiezu kommt noch eine große Anzahl neuer und alter Kupferstiche von den besten Meistern, in Glas und Rahmen. Alle diese Stücke werden zu den gewöhnlichen Stunden an den Meistbiethenden gegen sogleich baare Bezahlung öffentlich versteigert von der Churfürstl. gnädigst angeordneten Versteigerungs-Kommission. Le Prieur, Kommissär. München den 7. Windmonat 1803.« Vieles aber fand nicht einmal den Weg bis nach München, wo es wenigstens in bessere Hände gelangen konnte, sondern wurde an Ort und Stelle versteigert, und ähnlich wie in Bayern ging es in anderen Ländern. Wenn sich dadurch auch die leeren Staatskassen füllten, so stand dieser Gewinn doch vielfach nicht im Verhältnis zu dem, was für immer verloren war oder später aus dritter Hand zu unvergleichlich höherem Preise zurückerworben wurde. Ein fast fanatisches Streben nach Veräußerung und Zerstörung des geistlichen Besitzes herrschte in vielen Gegenden, sicherlich vielfach verständlich, aber der Erhaltung wertvoller Schätze keineswegs förderlich. Zum Glück fanden sich in jenen Zeiten, wo der Staat noch nicht das richtige Verständnis für solche selbstverschuldete Verluste hatte, — ganz zu schweigen von seiner erst uns geläufigen Pflicht der Erhaltung von Kunstwerken — wenigstens einzelne Privatmänner, die diese nie wiederkehrende Gelegenheit des Erwerbes von Kunstschätzen benützten und damit wieder vieles dem sicheren Untergang entrissen.

Zu den erfolgreichsten dieser Privatsammler und zugleich zu den ersten, die ihr Augenmerk auf die bisher wenig beachteten und durch die Aufhebung und Veräußerung des Klosterbesitzes besonders gefährdeten deutschen Kunstwerke richteten, gehören die beiden Brüder Sulpice und Melchior Boisserée. Auch in ihrer kölnischen Heimat arbeitete schonungslos die Säkularisation. Jahrelang währte der Verkauf von Kunstschätzen, der Abbruch von Kirchen, bei deren Niederlegung im letzten Augenblick, wie Sulpice schreibt, hinter dem durch die Erschütterung des Mauerwerkes abfallenden Kalk köstliche Wandgemälde sichtbar wurden, die im nächsten Augenblick mit den fallenden

Mauern für ewig verloren waren. Im Jahre 1804 begannen die Brüder, von ihrem erwähnten und künstlerisch so anregenden Aufenthalt in Paris zurückgekehrt, mit ihrem Freunde Bertram die eigene Bildersammlung. Launig schildert Sulpice in seiner Selbstbiographie, wie ihr erster Bilderkauf durch ein Gemälde veranlaßt wurde, das sie zusammen mit anderen Kunstwerken auf dem Neumarkt an sich vorübertragen sahen und das der Besitzer ihnen um so lieber abgab, weil es ihm viel zu groß für seine eigenen Zwecke erschienen war. Heimlich expedierten es die Brüder in ihr Haus, um sich nicht den Spottreden der Leute auszusetzen. Aus diesen kleinen Anfängen aber entstand bald eine systematische Tätigkeit. Zu den Kölner Meistern traten solche der übrigen deutschen Schulen, und auf einer Reise in die Niederlande erwarb Melchior die auch hier ziemlich leicht erreichbaren Werke. Verstaubt und beschmutzt lag vieles in den Winkeln oder auf den Böden; um so größer war die Freude der Sammler, wenn sie unter der dunklen Kruste von Jahrhunderten einen goldenen Heiligenschein, einen blauen Mantel, ein blumenbedecktes Rasenstück hervorleuchten sahen.

In einem Briefe vom 6. Dezember 1815 schreibt Sulpice selber anschaulich über ihre Tätigkeit an Dr. Schmitz in Köln: »Ich brauche Dich nur an die Geschichte unserer Sammlung zu erinnern, das Meiste hast Du selbst mit erlebt; Du weißt, daß wir den größeren Theil unserer Bilder in Köln gesammelt und Bilder von Trödlern, Kunsthändlern, Geistlichen und andern einzelnen Personen gekauft haben, in deren Hände sie durch die stattgefundene Aufhebung der Klöster und Kirchen gerathen waren; Du weißt, daß wir unter dem Spott und Gelächter unserer Mitbürger eine Menge Bilder aus Staub und Nässe aus Speichern und Kellern, geradezu vom Verderben gerettet haben. Daß wir durch unsre Leidenschaft die Dinge erst in Werth gebracht, auf die früher Wallraf und die kölnischen Künstler selbst nichts hielten; daß wir dann aber fast alle unsere bedeutendsten Bilder, wie das aus Columba und den Tod der Maria von Wallraf nur mit dem größten Aufwand von Zeit, Mühe, Geld und Tausch an uns gebracht haben. Endlich, daß wir nicht in Köln allein, sondern in der ganzen Gegend und seit einigen Jahren auch in Brabant, Mainz, Mannheim gesammelt haben, und daß die meisten gräcisierenden Bilder und die großen Apostel vom Meister des Dombildes aus Heisterbach sind. Aber das weißt Du nicht, daß wir nur fünf Stück unmittelbar aus Kirchen gekauft und dabei alle Formalitäten beobachtet und die Aktenstücke in Händen haben. Noch weniger magst Du wissen, daß gerade unsere vorzüglichsten Gemälde durch die verschiedenen Reisen in Brabant um die Hälfte vermehrt worden sind. Es befindet sich darunter ein Hauptwerk von Eyck und sechs der schönsten Bilder von Hemmelink ‹Memling›,

einem der ausgezeichnetsten alten Meister. Diese Erwerbungen in Brabant kosteten uns sehr viel Geld, und wir hätten sie nicht machen können, wenn nicht Melchior den Muth gehabt hätte, sie mitten in den gefährlichsten und bedenklichsten Kriegszeiten zu wagen. Das kleine Hausaltärchen, dessen Du Dich schon von dem heiligen Christoph her gewiß noch erinnerst, war in Brüssel lange in dem Auktionssaal zu tausend Louisd'ors ausgestellt, der Zettel klebte noch darauf, als Melchior es von der adligen Familie kaufte. Es kostete uns über zweihundert Louisd'ors, und in demselben Verhältnis sind die Preise, die wir in Brabant für die einzelnen Bilder der alten Niederländer bezahlt haben. Es wird Dich nicht wundern, wenn ich hinzufüge, daß es im südlichen Deutschland für eine anerkannte Sache gilt, daß unsere Sammlung an historischer Vollständigkeit und Vortrefflichkeit der einzelnen Bilder die altdeutschen Sammlungen in Wien und München übertrifft und somit einzig in ihrer Art ist. Sie umfaßt jetzt drei Jahrhunderte, von Ende des dreizehnten bis gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und zählt über zweihundert Bilder, welche, da die Alten meist kleine Figuren gemalt haben, in vier mäßigen Sälen Raum finden würden..... Du magst dabei bedenken, daß wir den größten Teil eines bedeutenden Vermögens darauf verwendet haben; so daß wir bis jetzt noch unabhängig leben, aber ohne äußeren Zufluß unsere über die Kräfte von Privatleuten getriebenen Unternehmungen nicht weiter fortführen können.«

Aus diesem Briefe geht deutlich hervor, daß sich der Hauptbestand der Boisseréeschen Sammlung aus Bildern der Kölnischen Malerschule zusammensetzte. Mit Meister Wilhelm, dessen Veronica und Maria mit der Erbsenblüte in die früheste Richtung wiesen, begann die Kölner Schule, deren selbständige Art vertreten war durch die eigenhändigen Gemälde Stephan Lochners und die zahlreichen seiner Schule angehörigen Werke, um nur als umfangreichstes den 14 Tafeln umfassenden Heisterbacher Altar zu nennen, Daran schlossen sich die den niederländischen Einfluß darstellenden Künstler, wie etwa der Meister des Marienlebens mit seinen prächtigen Tafeln, der Bartholomäusmeister mit seinen eigentümlichen Figuren und der blitzenden Farbengebung, bis hinauf zu Barthel Bruyn und den Malern des XVI. Jahrhunderts, darunter besonders dem merkwürdigen Meister des Marientodes.

Ihnen zur Seite standen aus der niederländischen Schule des XV. Jahrhunderts Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Hugo van der Goes, Hans Memling, an dessen früherer Bezeichnung Hemmelink die Brüder festhalten, Quentin Massys, Jan Mabuse, B. van Orley. Weniger zahlreich waren die übrigen deutschen Schulen vertreten, doch finden wir immerhin einen Strigel, Altdorfer und Cranach und einzelne unbekannte fränkische und schwäbische

Maler. Und im Jahre 1816 gelang es Sulpice, von Herrn von Peller in Nürnberg Dürers Grablegung Christi um 1500 Gulden zu erwerben.
Natürlich mußten auch hier manche stolzen Namen später von den Bildern verschwinden und besonders waren die Eycks, deren sich die Brüder rühmten und deren Malweise sie begeistert lobten, bis auf einen Christuskopf ebensowenig von der Hand dieser Künstler, wie die gepriesenen Bilder des Meisters vom Marientod sich in die gewünschte nahe Beziehung, ja Identität mit Holbein d. J. stellen ließen. Aber die allmählich auf 240 Bilder angewachsene Sammlung war trotzdem die bedeutendste Galerie deutscher Meister, die sich damals im Privatbesitz befand und verdiente das Lob, das ihr von allen Seiten gespendet wurde, im reichsten Maße.
In Heidelberg, wohin die Brüder im Jahre 1810 gezogen waren, fanden sie bald kein passendes Gebäude mehr zur sicheren Unterkunft der Kunstschätze. So siedelten sie im Jahre 1819 damit nach Stuttgart über, wo der König den ehemaligen Offizierspavillon unentgeltlich umbauen und für die Sammlung einrichten ließ. Aber der württembergische Staat hatte für die ausgezeichneten Gemälde, trotz dem persönlichen Interesse des Königs und seinem Wunsch, sie mit Staatsmitteln zu erwerben, kein Geld übrig. Ebensowenig konnte sich der preußische König dazu entschließen, die Abmachungen, die Schinkel schon im Jahre 1816 mit Sulpice getroffen hatte und die die ganze Sammlung nach Berlin überführt hätten, durch seine Unterschrift zu bestätigen, obschon die Verhandlungen noch mehrere Jahre hin und her gingen. Auch Frankfurt bemühte sich in den Jahren 1823 und 1824 um die Bilder. Schließlich gelangte alles im Jahre 1827 für die Summe von 240000 Gulden in den Besitz Ludwigs I. von Bayern, der zur Begründung des Geheimhaltens des Kaufpreises die charakteristischen Worte anführte: »Wenn man das Geld im Spiel verliert oder für Pferde ausgibt, meinen die Leute, es wäre recht, es müsse so seyn, wenn man es aber für die Kunst verwendet, sprechen sie von Verschwendung!«
Schon im Jahre 1816 hatte er als Kronprinz in Heidelberg die Sammlung gesehen und dabei den Wunsch geäußert, sie möchte zum mindesten dem Süden oder dem Rheinland, dessen Kunstschöpfungen sie ja hauptsächlich enthielt, erhalten bleiben. Im Jahre 1826 hatte er seinen Galeriedirektor Dillis zur Besichtigung und Begutachtung der Gemälde nach Stuttgart geschickt. Dieser selbst äußerte sich zwar begeistert zu den Brüdern, tat aber doch wenig, um den Ankauf der Sammlung zu empfehlen. Ja, er schlug eine höchst unvollkommene Auswahl vor, bis der König selbst energisch eingriff und die Angelegenheit dann schnell zu dem gewünschten Resultat führte.
Längst war der Ruhm der Sammlung Boisserée in die weitesten Kreise gedrungen.

Und gerade auch Männer, die ganz im klassischen Ideal lebten, hatten voller Staunen die farbenprächtigen Werke der Deutschen und Niederländer, die nach den geschickten Restaurationen Melchiors und des Mannheimer Malers Köster in altem Glanz erstrahlten, bewundern und anerkennen gelernt. Goethe, der schon im Jahre 1811 durch einen Besuch Sulpice Boisserées und die Vorlage von dessen umfangreichen Zeichnungen des Kölner Domes aufs neue für die deutsche Kunst gewonnen war, weilte im Jahre 1814 tagelang vor den Bildern in Heidelberg. Der in Architektur und Kunstgewerbe so eng an den klassischen Stil anknüpfende Schinkel stand, wie auch Rauch, in lebhaftem Gedankenaustausch mit Sulpice und hatte, wie schon bemerkt, vergeblich versucht, die Sammlung für Berlin zu gewinnen. Ja, er war zu diesem Behuf in seinen Anerbietungen weit über die erhaltenen Vollmachten hinausgegangen und mußte deshalb, wie er selbst nach Heidelberg schrieb, manch tadelndes Wort in Berlin hören. Thorwaldsen, der sich im August 1819 in Stuttgart aufhielt, kam eine Woche lang täglich in die Sammlung und machte, zusammen mit seinem Begleiter Lund, eine Reihe von Skizzen als Studien für Komposition, Stellung, Gruppierung und Gewanddraperie. Dabei äußerte er gegen Dannecker, der die Gemälde auf eine Stufe mit der Antike stellte: »Was bedürfen wir des Vergleiches mit der Antike, stellen wir diese Kunstwerke neben die Natur selbst hin, so haben wir den höchsten und einzigen Maßstab.«

Aber nicht minder rege, als in diesen künstlerisch hochgebildeten Männern, war das Interesse an der Sammlung in der breiten Öffentlichkeit. Jedes Gerücht einer Verkaufsverhandlung wurde mit Spannung verfolgt und der Andrang des Publikums in Stuttgart war gewaltig. Wenige Monate nach der Übersiedelung, im Juli 1819, schrieb Bertram an Sulpice: »Ich zählte am Fenster 86 Personen, die abgewiesen werden mußten, und so geht es alle Tage, gestern waren 56, vorgestern über 100 bei den Bildern, Montag und Dienstag 60, Sonntag 150. Die Sache steigt und wächst ohne eines Menschen Zutun durch sich selbst von Tag zu Tag; die Verwunderung über den ungeteilten allgemeinen Beifall nimmt im Publikum in eben dem Maße zu, und man trägt sich in der Gesellschaft mit einer Menge kleiner Anekdoten herum, aus denen der aufgeregte lebendige Sinn auch der minder gebildeten Volksklasse sich ganz unzweideutig ausspricht, und diejenigen, die uns früher damit trösten wollten, daß die Menge sich bald verlaufen würde, wenn der Reiz der Neugierde befriedigt sey, prophezeien nun selbst ein fortwährend steigendes Interesse unter allen Ständen. Der alte Rapp, den ich jetzt öfters besuche, äußert über die Bildsamkeit seiner Schwaben die größte Freude. Daß unsere Sammlung eine Menge Fremder nach Stuttgart zieht, ist dem Publikum eine aus-

gemachte Sache. Der Wirt im König von England versichert, daß die Fremden, die sonst um neun oder zehn Uhr zu Dannecker gegangen und dann weiter gefahren seyen, jetzt den ganzen Tag bleiben, weil es bei uns so spät würde. Geht so die künftigen Monate das fort, so geht die Zahl der Besuchenden bei unsern Bildern in viele Tausende.«

Ähnlich ging es in Schleißheim, wo die meisten Bilder, allerdings nicht so günstig beleuchtet und gehängt wie in Stuttgart, vorläufig aufgestellt worden waren. Der abgelegene Ort belebte sich mit zahlreichen Besuchern und jeder wollte die neue große Erwerbung, die nun dauernd dem südlichen Deutschland erhalten war, mit eigenen Augen sehen. Freilich blieben die Bilder nicht, wie Sulpice eigentlich gewollt hatte, für alle Zeiten untrennbar vereinigt. Glücklich entgingen sie dem Schicksal, nach Landshut überführt zu werden, da Dillis mit Recht gegen den Transport der auf Holz gemalten und daher durch Erschütterungen sehr zu beeinträchtigenden Bilder Bedenken erhoben hatte. Aber schon Ludwig gab einen Teil der Gemälde nach Nürnberg, andere gelangten nach Augsburg, um die Säle dieser Zweiggalerien zu füllen. Trotzdem jedoch blieb das Wesentlichste und Bedeutendste beieinander, um noch heute einen wertvollen Bestandteil der Münchener Pinakothek zu bilden.

Die Teilnahme des Publikums wurde auch dadurch rege erhalten, daß seit dem Jahre 1821 die besten Stücke der Sammlung in Nachbildungen erschienen. Bis zum Jahre 1834 erstreckte sich diese Publikation, die 40 Lieferungen umfaßte und auch dadurch eine allgemeine Bedeutung beansprucht, daß zur Vervielfältigung die neu erfundene Lithographie, die uns schon anläßlich der Münchener Handzeichnungen begegnet ist, verwendet wurde. Die Brüder hatten eine eigene lithographische Anstalt in ihrem Sammlungsgebäude zu Stuttgart eingerichtet und damit auch für die Verbreitung und Vervollständigung dieser Technik wesentlich beigetragen. Besonders war J. N. Strixner hierfür tätig. Er hatte schon die Randzeichnungen zu Albrecht Dürers Gebetbuch lithographiert, war im Jahre 1820 nach Stuttgart übergesiedelt und hatte mit Sulpice zur Erweiterung und Verbesserung seiner Technik auch in Paris Studien gemacht. Überall, wohin die Blätter gelangten, fanden sie eine begeisterte Aufnahme und wohlverdiente Anerkennung.

Die unermüdliche Tätigkeit der beiden Brüder und ihre Sammlung alter deutscher Bilder war noch nach einer anderen Seite von größter Wichtigkeit geworden. Durch die Schätze, die mit der Säkularisation aus ihren oft entlegenen Winkeln an die Öffentlichkeit traten, war ein bisher vergessener hochwichtiger Zweig der bildenden Kunst in den Mittelpunkt der Betrachtung getreten: die Deutschen und Niederländer des XV. Jahrhunderts. Und wie in der Renaissancezeit die

antiken Denkmale und die alten Schriftsteller aus dem Staube der Vergessenheit zu neuem, fruchtbringendem Leben erweckt wurden, so traten jetzt die Werke der früheren vaterländischen Kunst, die man über der Antike vielfach vernachlässigt hatte, ans Tageslicht. Schon hatten die romantischen Schriftsteller begonnen, den Blick auf das Mittelalter zu lenken und ein Tieck und Wackenroder in ihren »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« sich der deutschen Kunst angenommen. Zu ihnen hatte sich Friedrich Schlegel gesellt und unter seinem Einfluß das Brüderpaar Boisserée seine Liebe für die deutsche Malerei entwickelt. Bald aber traten die Lernenden als Lehrende auf. Wie Sulpice durch sein gründliches Studium und die genaue Aufnahme des Kölner Domes, dessen Turmaufrisse er wiederentdeckte, die wirkliche Kenntnis der gotischen Baukunst von der allgemeinen romantischen Schwärmerei befreite und auf feste wissenschaftliche Grundlagen stellte, so geschah es auch mit der Malerei. Der ständige Umgang mit den Bildern, die Studienreisen durch Deutschland und die Niederlande, die planmäßige und systematische Ergänzung der Sammlung, die oft einen schnellen Entschluß heischte und das Falsche vom Echten sondern hieß, führte von der allgemeinen Liebe und Verehrung der nordischen Kunst zur genauen Forschung und Stilkritik. Sulpice schildert in seinen Tagebuchblättern selbst, wie er anläßlich der immer häufiger auftauchenden Bilder der früheren Kölner Malerschule zur Erkenntnis gelangte, daß diese vor den Brüdern Eyck eine selbständige Rolle gespielt habe, wie die ursprünglich auf italienische Einflüsse zurückgeführten Eigentümlichkeiten sich eben aus der charakteristischen Eigenart der Kölner Schule erklärten und wie sich damit ganz neue Perspektiven für die Kunstgeschichte ergaben. Noch mußte vieles im Dunkeln bleiben, noch verführte die frische Begeisterung zu manch übertriebener Bildertaufe. Aber in all diesem Streben bemerken wir doch den unermüdlichen Eifer, das völlig unbearbeitete Feld planvoll zu bestellen. Dadurch ist auch die kunstgeschichtliche Wirkung der Brüder und ihrer Sammlung von höchster Bedeutung geworden.

Gerade die Rheinlande, deren reiche Kirchen so kostbare und zahlreiche Werke bargen, boten dem Sammler die günstigste Gelegenheit zum Ankauf. Hier verdient, außer den Brüdern Boisserée, der Kölner Kanonikus Wallraf, der mit ihnen auch in Beziehung und Tauschverkehr stand, Erwähnung. Noch heute trägt die in Köln befindliche reiche Sammlung von Gemälden seinen Namen und gibt Zeugnis von der Tätigkeit ihres Gründers. Nur daß ihn sein Sammeleifer zur Aufstapelung der verschiedenartigsten Gegenstände trieb. Dadurch wurde sein Museum schließlich zu einer chaotischen Kunstkammer, in der wir Plan und System, wodurch sich gerade die Boisseréesche Galerie auszeichnete, völlig vermissen. So kamen seine Schätze wohl späteren Zeiten als

wertvoller Bestand zugute, konnten aber keineswegs den werbenden und bestimmenden Einfluß wie die der Brüder Boisserée ausüben.
Denn nun begann überall in Deutschland eine eifrige Tätigkeit, die alten Denkmale der eigenen Vergangenheit zu sammeln und zu erforschen. Jetzt waren die Anschauungen überwunden, die noch ein Mannlich in der Einleitung zu seinem Katalog für München und Schleißheim vom Jahre 1805 dahin äußerte, daß die primitiven Meister keine Aufnahme in die Museen finden dürften, um nicht die lernenden Kunstjünger zu verwirren. Wenn in den früheren Sammlungen sich einmal vereinzelt ein Schongauer vorfand oder wie von Karl von Zweibrücken zum Ankauf gesucht wurde, so hielten jetzt die deutschen Meister des XV. Jahrhunderts ihren siegreichen Einzug in die Galerien. Zu den Gemälden traten bald die kunstgewerblichen Arbeiten, ihnen folgten, wenngleich langsamer, die Skulpturen in Stein und Holz, und so erfuhren die Sammlungen eine Erweiterung und einen Ausbau, der bisher völlig unbeachtete Perioden des Kunstschaffens in ihr Bereich zog.
Ganz von selbst ergab sich, daß man bei den Deutschen und Niederländern des XV. Jahrhunderts nicht stehen blieb, sondern auch die Italiener des Quattrocento und bald selbst des Trecento in den Museen aufzustellen und ihrer Kenntnis näherzukommen suchte. Etwa gleichzeitig mit den Ankäufen der Boisserée beginnt auch diese Bewegung, mit der, wie wir schon sahen, die Münchner Galerie in den Jahren 1808 und 1809 einen wenngleich bescheidenen Anfang machte.
Wie aber der Name Boisserée mit der ersten Würdigung früher deutscher und niederländischer Gemälde auf immer verbunden ist, so der des englischen Kaufmanns Solly mit der Schätzung italienischer Quattrocentisten, die schließlich in den Besitz des preußischen Staates gelangten. Nur daß sich Solly nicht so stark spezialisierte und auch andere Schulen mit aufnahm. In den stürmischen Kriegsjahren hatte er, dessen ausgebreitete geschäftliche Tätigkeit ihn mit den verschiedensten Ländern in Beziehung brachte, seine Galerie angelegt und ständig bereichert. Bei der ungewöhnlichen Zahl von über 3000 Nummern legt sich die Frage nahe, ob dieser Großhändler lediglich aus Liebhaberei oder aus Gründen der Spekulation eine solche Fülle von Bildern aufstapelte. Die Antwort wird vielleicht in der Mitte liegen: Kunstliebe und Geschäftssinn gingen Hand in Hand, wie wir es noch heute bei manchen Antiquaren und Händlern finden. Die Möglichkeit für einen Finanzmann, in jener Zeit der Not und Bedrängnis vieler, mit verhältnismäßig geringen Mitteln in den Besitz von Kunstwerken zu gelangen, mochte seine ursprüngliche Freude an der Kunst selber gesteigert haben. Die Erkenntnis des lebhaften Interesses zahlreicher Kreise und besonders einzelner Staaten an der Kunst konnte den

Gedanken, die aufgehäuften Schätze bei passender Gelegenheit wieder mit Gewinn zu veräußern, nahe legen.

Ein Blick auf die hauptsächlichsten Bestände seiner Gemäldesammlung scheint diese Doppelrichtung zu bestätigen. Wie bei einem Antiquar findet sich Schlechtes und Gutes nebeneinander, aber doch so viel Gutes, daß wir darin nicht nur den Zufall, sondern auch die wählende Hand des Kunstfreundes erkennen können. Am eindrucksvollsten ist die Vielseitigkeit gerade der italienischen Schulen und darunter die Zahl von Meisterwerken, wie sie später fast nicht mehr erreichbar war. Hierin hauptsächlich ruht der große kunstgeschichtliche Wert der Sammlung Solly. Auch da, wo ein Meistername selbst nicht feststeht oder wo wir es mit Bildern der Werkstatt oder Schule eines Meisters zu tun haben, ist die Bedeutung für die Stilgeschichte nicht zu unterschätzen. Sieht doch gerade hier der Forscher die Wirkung, die ein großer Künstler auf seine ganze Umgebung ausübte.

Von der Frühzeit der Malerei an wird die ganze Entwicklung vorgeführt. Neben einer Giotto nahestehenden Kreuzigung Christi und den Gaddi mit ihrer Schule finden sich die Sienesen P. Lorenzetti und Lippo Memmi. Den Übergang ins Quattrocento bildet Fra Angelico mit seiner Madonna und einem seiner Schule angehörenden Jüngsten Gericht. Überaus zahlreich sind die Werke der Florentiner Schule. Von Fra Filippo Lippi sind mehrere Tafeln, darunter die köstliche Madonna im Walde, vorhanden, ebenso von seinem Sohn Filippino Lippi. Ghirlandajo wird durch ein ihm nahestehendes Gemälde, seine Schule auch durch Mainardi charakterisiert. Botticellis Eigenart schildern die bedeutende Madonna mit Kerzen tragenden Engeln, der Heilige Sebastian und die Venus. P. Pollajuolo ist mit einer Verkündigung, Verrocchios Stil durch eine Madonna mit Kind, Cosimo Rosselli durch verschiedene Bilder vertreten. Lorenzo di Credi ist mehrmals vorhanden, und neben ihm steht Piero di Cosimo. In einigen Madonnen lernen wir Raffaellino del Garbo kennen. Der jetzt Lionardo zugeschriebene Auferstandene Christus mit den beiden Heiligen galt damals, wie ja vielfach auch noch heute, nicht als ein Werk dieses Künstlers. Den ausgesprochenen Stil der Hochrenaissance kündigt die Himmelfahrt Mariä von Fra Bartolommeo und M. Albertinelli an, hierzu gesellen sich Bildnisse von Bronzino, worunter das eine den Herzog Cosimo I. von Florenz darstellt, von Pontormo und Franciabigio, Bilder von Granacci, F. Ubertini mit seiner Taufe Christi und P. Zacchia d. Ä.

Die spätere Schule von Siena, deren trecentistische Meister schon oben erwähnt sind, weist neben del Poggio einen Sassetta und Matteo da Siena auf. Unter den Umbro-Florentinern dominiert Melozzo da Forli mit den beiden Allegorien der Dialektik und Astronomie. Dazu kommen zwei Flügel

mit Heiligen von Signorelli und der in die Hochrenaissance hineingehende Marco Palmezzano. Bei den Umbrern sind die bedeutendsten Meister Fiorenzo di Lorenzo, Raffael mit seiner durchaus noch Peruginos Einfluß verratenden Stieglitzmadonna und G. B. da Faenza. Von Bolognesischen Meistern sehen wir neben dem frühen Marco Zoppo besonders Francesco Francia und andere bis zu dem späten Cignani. Aus der Ferraresischen Schule ragt namentlich Cosma Tura durch eine seiner glänzenden Madonnen hervor. Ihm schließt sich Lorenzo Costa mit einer Darstellung Christi im Tempel und eine Reihe anderer Meister an. Modena weist Pellegrino, Mailand Borgognone, Boltraffio, Gaudenzio Ferrari, G. Pedrini, Defendente de Ferrari, G. B. Crespi, teils mit einer teils mit mehreren Arbeiten auf. Padua ist durch drei Bilder Mantegnas, eine Darstellung im Tempel, eine Maria mit Kind und das Bildnis des Kardinals Lodovico Scarampi vertreten.

Besonders reichhaltig zeigt sich die Venetianische Schule. Neben den Antonio Vivarini zugeschriebenen Szenen aus dem Marienleben stehen Arbeiten seines Bruders Bartolommeo und dessen Schülers Luigi. Die Reihe der feierlichen Madonnendarstellungen eröffnet Gentile Bellini, dem sich Giovanni mit ähnlichen Vorwürfen und dem Toten, von Engeln gehaltenen Christus anschließt. Der seltene Antonello da Messina ist an drei Arbeiten kennen zu lernen: dem Heiligen Sebastian, einer Madonna und einem Porträt. Carlo Crivelli findet sich neben Vittore Carpaccio, M. Marziale, Cima und Marco Basaiti, Bissolo und Catena. Die Venetianische Hochrenaissance illustrieren Lorenzo Lotto mit mehreren Bildern, worunter der eigentümliche Abschied Christi von seiner Mutter, Tizian mit seinem Selbstporträt und einem zweiten Bildnis, Palma Vecchio, Bonifacio Veronese, P. Bordone, Tintoretto mit zwei Prokuratorenporträts, A. Schiavone und eine Anzahl weniger bedeutender Künstler. Aus der Schule von Vicenza begegnet uns B. Montagna, aus der von Verona Liberale, G. M. Falconetto, F. Morone, Girolamo dai Libri. Bergamo weist A. Previtali, G. Cariani, G. Moroni auf. Die Schule von Brescia zeigt neben F. Ferramola G. Romanino und G. Savoldo. Den italienisierenden Spanier Ribera lehrt ein Hieronymus und das ihm nahestehende Martyrium des Bartholomäus kennen.

Lange nicht so viele Namen bietet die Niederländische Schule. Dafür aber befinden sich darunter Werke von allergrößter Bedeutung und Wichtigkeit. An ihrer Spitze stehen die sechs doppelseitigen Flügel vom Genter Altar der Brüder van Eyck, eine Erwerbung, die Solly im Jahre 1818 gelang. Rauch schrieb damals dem Bildhauer C. F. Tieck über das Aufsehen, das dieser neue Ankauf Sollys allgemein erregte. Von Jan van Eyck befand sich in der Sammlung noch das interessante Bildnis Christi. Ein Mädchenbildnis von

Petrus Cristus, sowie das Porträt Karls des Kühnen von Rogier van der Weyden schließen sich an. Memlings Stil wird, wenn nicht durch ein Original, so doch durch ein zu seiner Schule gehöriges Jüngstes Gericht charakterisiert. Von Gerard David findet sich eine Kreuzigung Christi und von Moestaert eine Madonna mit Kind, sowie eine ihm verwandte Ruhe auf der Flucht. Mabuse ist mit einer Madonna und J. de Patinier mit einer Ruhe auf der Flucht, Bellegambe durch ein Jüngstes Gericht und L. Lombard durch eine Maria mit Kind vertreten. Als früherer Holländer findet sich ein Nachfolger D. Bouts' mit einer Kreuzigung Christi. Ihm reihen sich C. Engelbrechtsen mit einer Dornenkrönung Christi und ein Flügelaltar C. J. Cornelisz van Oostsanen, Jan Scorel und P. Isaaksz an. Weniger bedeutend sind die gemeinsam gemalten Bilder der vlämischen Großmeister F. Snyders und J. A. Janssens. Zu ihnen gesellt sich C. de Vos mit einem Bildnis. Auch die Holländer der Blütezeit machen nur einen verschwindend kleinen Teil der Sammlung aus, wenngleich sich darunter Werke wie zwei Landschaften von J. van Goijen, Rembrandts Jakob ringt mit dem Engel und Meister wie Palamedesz, Moreelse befinden.

Auch von deutschen Malern, die sich an Zahl ebenfalls nicht mit den Italienern messen können, findet sich doch eine Reihe bedeutender Bilder. Über die Anfänge der Tafelmalerei gibt ein frühes niederrheinisches Gemälde um 1325—50 Aufschluß. Neben einem Flügelaltar aus der Schule Schongauers stehen die Meister des Marienlebens, der Sippe, der Himmelfahrt Mariä, des Marientodes, von Cappenberg, von Frankfurt und von Meßkirch, sowie einzelne Gemälde aus Österreichischen, Kölner und Niederrheinischen Schulen. Wenngleich ein Dürer in der Sammlung vermißt wird, so ist doch wenigstens einer seiner Schüler, G. Pencz, vorhanden, und für das Fehlen des großen Nürnbergers kann einigermaßen Hans Holbeins d. J. Porträt des Kaufmanns Gisze entschädigen. Als weiterer Augsburger Künstler gesellt sich hierzu Amberger. Lucas Cranach wird durch die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg und der Katharina von Bora gut charakterisiert, wozu noch einige Werkstattbilder kommen, und neben ein Familienbildnis des Schwaben B. Strigel tritt A. Altdorfer. Aus der späteren Kölner Schule begegnet uns B. Bruyn mit einem Porträt und auch der Westfale L. tom Ring findet sich mit einem Bildnis ein.

Der große Bilderschatz Sollys erregte naturgemäß das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde und namentlich der Männer, die mit der Durchführung der Berliner Museumspläne betraut waren. Unter ihnen befand sich auch der mit Goethe befreundete Staatsrat Schultz, der zugleich in nahen Beziehungen zu Solly stand. Am 8. Februar 1819 berichtete er hierüber an Goethe: »Unter

manchen Entbehrungen, die dieser Winter mir auferlegt, ist die Abwesenheit Sollys besonders fühlbar. Seit Jahren war ich gewohnt, seine sich ins Ungeheure anhäufenden Kunstschätze wie die meinigen zu betrachten, und jetzt, da wir aus allem diesen Betrachten zu Erfahrungen zu gelangen uns erfreuten, ist er schon im vierten Monate abwesend; ja, es wird die Frage rege, ob wir diese Herrlichkeiten für die Dauer hier behalten werden. Seit seiner Abreise sind für ihn aus allen Weltgegenden Gemälde in solcher Menge und Schönheit angekommen, daß sie allein eine ansehnliche Galerie ausmachen; unter anderen aus Aachen eine Sammlung altniederländischer Sachen, die, nächst der Boisseréeschen Sammlung, zu dem Schönsten gehören soll, was man davon sieht.« Aber trotzdem Solly selber schon unter seinem Vorrat gesichtet und sich dadurch auch Altensteins Anerkennung erworben hatte, war die Sammlung für die Verhältnisse eines Privatmannes, auch aus räumlichen Gründen zu umfangreich. Wenn schon die Brüder Boisserée Schwierigkeiten mit der guten Unterbringung ihrer Bilder hatten, wie viel mehr mußten sich solche für die 3000 Nummern Sollys ergeben!

Es lag daher nahe genug, die Sammlung zu veräußern. Schon im Jahre 1819 begannen die Verhandlungen mit Preußen, die allerdings noch kein endgültiges Ergebnis brachten, aber mit der Beleihung der Sammlung durch 200000 Tlr. diese doch schon dem Staat sicherten. Damals hatte Schultz an Altenstein geschrieben: »Behalten wir die Galerie nicht, bleibt der wesentliche Teil derselben, wie in jedem Falle zu wünschen ist, künftig beisammen, so ist bei der jetzigen Richtung des Kunststudiums mit Gewißheit vorauszusagen, daß das Ausland uns bald bittere Reue und Verantwortung wird fühlen lassen. Denn wo diese Galerie öffentlich aufgestellt wird, wird künftig der Hauptsitz des Studiums der Malerei sein, und dahin werden unsere Künstler wallfahrten müssen. Die Art, wie diese Angelegenheit behandelt wird, entscheidet auf lange Dauer über unsere Hoffnungen für die Kunst.«

Aber die Rücksicht auf die finanziellen Verhältnisse, die den König veranlaßt hatten, vorläufig nur einer Beleihung der Sammlung zuzustimmen, wurde bald auch für Solly maßgebend. Seine Geschäfte waren im Lauf der Jahre stark zurückgegangen, und er sah sich genötigt, seine Bedingungen bedeutend zu ermäßigen, bis er schließlich im Jahre 1821 die hauptsächlichsten Stücke seiner Gemälde für rund 500000 Taler an den Staat verkaufte. Auch hier war, wie häufig bei solchen Ankäufen, die materielle Bedrängnis des Besitzers vonseiten des Käufers unbedenklich ausgenützt worden. Aber auch Solly scheint mit dem Resultat nicht unzufrieden gewesen zu sein, denn wir finden ihn noch später in Beziehungen zum Staat. 1830 und 1832 tauschte er das Porträt eines jungen Mannes von Antonello da Messina, das des Kardinals

Lodovico Scarampi von Mantegna und eine Madonna mit Kind von Morone gegen schon verkaufte Gemälde aus.
Mit diesem Verkauf war die für die Kunstgeschichte ebenfalls höchst wichtige Sammlung einer deutschen Galerie gerettet und bildete einen der wesentlichsten Bestandteile der neuen preußischen Museen, die uns bald näher beschäftigen werden. Zu welcher Bedeutung aber hätte sich die Berliner Gemäldegalerie erhoben, wenn auch die Sammlung Boisserée, wie es eine Zeitlang geschienen hatte, in den Besitz des preußischen Staates gelangt wäre! Eine Aussicht, die zu schön war, um Wirklichkeit zu werden. Beide Sammlungen aber haben uns schon mitten hinein geführt in eine Zeit, in der für die Museen eine neue und fruchtbare, bis in unsere Tage andauernde Tätigkeit begann.

NEUE AUFGABEN UND ERSTE GROSSE MUSEUMSBAUTEN

IMMER größer war der Umfang der Kunstsammlungen geworden, freilich nicht in der Ausdehnung des »Theatrum mundi« mit seinem vergeblichen Versuch der Zusammenfassung des Weltbildes, sondern in der systematischen Verfolgung und Würdigung bestimmter Zweige der hohen Kunst. Ganz natürlich mußten die Sammlungen selbst mit dieser Erweiterung und Vertiefung mehr als bisher in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses treten. Was schon gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts deutlicher hervorgetreten war, das äußerte sich jetzt in immer stärkerer Beanspruchung der Sammlungen. Die Beschäftigung mit der Kunst und das Sammeln waren gerade auch durch die Ereignisse zu Beginn des XIX. Jahrhunderts lebhaft angeregt worden, und der Kunstfreund erwartete an den Orten, wo er Werke in großer Zahl zusammenfand, hierfür Belehrung und Anregung. Nicht nur dem bildenden Künstler, dem sich im XVIII. Jahrhundert die Galerien als Vorbildersammlungen erschlossen, nicht nur dem wohlhabenden Reisenden, der das hohe Eintrittsgeld bezahlen oder die entfernter gelegenen Orte aufsuchen konnte, sondern allen, die Lust und Liebe hatten, die Werke der Kunst zu studieren und sich an ihnen zu erfreuen, mußten die Sammlungen jetzt leichter zugänglich werden. Damit konnten sie nicht mehr das Privateigentum des Fürsten bleiben, der, wenngleich oft mit großem Verständnis, so doch stets lediglich nach seinen eigenen Neigungen gesammelt hatte und die Allgemeinheit höchstens in zweiter Linie berücksichtigte. Sie mußten, entsprechend dem neuen Geist, der sich auch in Deutschland langsam durchzusetzen begann, zu öffentlichen Bildungseinrichtungen werden. Diesem Bestreben nachzukommen, wurde im gleichen Maße die Aufgabe des konstitutionellen Staates, in dem er an die Stelle der absoluten Fürstengewalt trat und das Recht und Bedürfnis der Allgemeinheit auf Bildung anerkannte und zu befriedigen suchte.

Damit aber waren die Aufgaben der Museen andere geworden. Es galt, ohne in die alten Fehler der Überhäufung zu verfallen, die immerhin eng gezogenen Grenzen der nur auf einzelne Gebiete gerichteten Sammeltätigkeit des XVIII. Jahrhunderts wieder zu erweitern. Wie infolge der Romantik die früher unberücksichtigten Meister mittelalterlicher Kunst Beachtung fanden, kam durch die stets wachsende und fortschreitende wissenschaftliche Durchforschung des Altertums viel neues Material zu den bereits vorhandenen Beständen. Da wurden die seither fast ausschließlich aus dem römischen Kunsthandel stammenden antiken Bildwerke durch solche von Griechenland selber und den

Inseln ergänzt. An Stelle des zufällig erworbenen Einzelwerkes traten die planmäßig zusammengestellten ägyptischen Monumente als selbständiger Sammlungszweig. Wie die griechischen Bildwerke den Anschluß an die römische Antike nach rückwärts bildeten, so führten sie in noch weitere Vergangenheiten zu den allerdings vorläufig noch nicht so zahlreich auftretenden Denkmalen der assyrisch-babylonischen Kunst. Dazu wurde den weniger in die Augen springenden, aber künstlerisch und kulturgeschichtlich gleich wertvollen Arbeiten der Kleinkunst ein erhöhtes Interesse und Verständnis entgegengebracht. Ebenso äußerten sich die Fortschritte auf dem Gebiet der Malerei. Das mehr zufällig Zusammengekommene wurde planmäßig vervollständigt und dabei hauptsächlich Wert darauf gelegt, einen Gesamtüberblick über alle Schulen zu gewähren, wobei gerade auch die früheren Meister, wie wir schon sahen, eine entscheidende Rolle spielten.

Nur indem der Staat an die Stelle des bisherigen fürstlichen Kunstliebhabers und Sammlers trat, konnte auf dieser neuen und immer umfangreicheren Grundlage systematisch und erfolgreich weitergebaut werden. Denn unmöglich konnte ein einzelner Sammler alle die verschiedenartigen Zweige mit gleicher Neigung umfassen oder gar wissenschaftlich beherrschen. Die wissenschaftliche Kenntnis aber, die das Wesentliche vom Unwesentlichen schied, Fehlendes zu ergänzen und die Zusammenhänge festzuhalten verstand, war auch für die rein künstlerischen Absichten unbedingt notwendig, sollten sich nicht die Fehler der Kunstkammern wiederholen. Indem wissenschaftlich gebildete Männer an die Spitze der einzelnen Sammlungszweige traten und diese doch wieder durch eine gemeinsame Verwaltung zu einem Ganzen geschlossen wurden, war es möglich, den neuen Anforderungen der Zeit zu genügen und konnte jene Entwicklung beginnen, die sich im Laufe des XIX. Jahrhunderts immer weiter ausdehnte und auch in unserer Zeit noch keineswegs abgeschlossen ist. Dabei treten noch mehr als bisher die großen Staaten mit ihren reicheren Mitteln in den Vordergrund. Wohl leistet der Sammeleifer auch in kleinerem Rahmen und mit bescheideneren Mitteln Bedeutendes genug, aber die umfassenden allgemeinen Ziele können doch nur mit der stärksten materiellen Hilfe in ihrer Gesamtheit verfolgt werden. Deshalb bleiben notgedrungen die kleineren Museen, wie Braunschweig und Kassel, jetzt zurück, um bis auf den heutigen Tag in ihren vorhandenen Beständen den Charakter ihrer Entstehungszeit desto reiner zu veranschaulichen. Auch Dresden, dessen Gemälde und Skulpturen unter dem Zeichen der fürstlichen Neigung und Gunst des XVIII. Jahrhunderts zusammengekommen waren, muß zwar nicht dem Inhalt und Wert seiner Sammlungen, wohl aber den weiteren Anschaffungen nach die erste Reihe verlassen. Um so entschiedener aber bleibt München, durch das Zu-

sammenströmen der verschiedenen pfälzischen Sammlungen und durch die besonderen im Herrscherhause liegenden Kunstinteressen begünstigt, an führender Stelle. Ihm zur Seite beginnt Berlin seine erfolgreiche Tätigkeit, die bald, Hand in Hand mit der politischen Entwickelung, die aller anderen Staaten überflügeln sollte.

Im engsten Zusammenhang mit der erhöhten, weitumfassenden staatlichen Sammeltätigkeit und mit dem Bestreben, der öffentlichen Bildung zu dienen, trat die Frage der Aufstellung der schon vorhandenen und neu erworbenen Kunstwerke. Hierfür genügten die alten Räumlichkeiten meist nicht mehr, da sie teils mit den fürstlichen Privatgemächern verbunden waren, teils für das Neuerworbene vollständig ungenügenden Platz boten, teils, wie namentlich in Schleißheim und Potsdam, von dem hauptstädtischen Mittelpunkt abgelegen und schwerer zu erreichen waren. Daher mußten neue Gebäude errichtet werden. An ihnen sind jedoch die Beziehungen zum XVIII. Jahrhundert und dem fürstlichen Sammler noch deutlich bemerkbar. Denn in diesen Museumsgebäuden wird in erster Linie Rücksicht auf die allerdings auch bei weitem noch im Vordergrund stehende Malerei und antike Plastik genommen. Dann tritt — eine Mischung zwischen der Erinnerung an die ehemalige Aufstellung im fürstlichen Schloß und dem Gedanken an die erhabene Mission der Kunst — das Streben nach prächtigen Monumentalbauten mit imponierender Außenwirkung hervor. So stark beherrschen diese Ideen den Architekten und seinen Auftraggeber, daß hierüber die Frage der Erweiterung der Sammlung, sowie der besten und wirkungsvollsten Aufstellung der Kunstwerke in den neugeschaffenen Räumen zurücktritt. Nicht daß man sie ganz außer acht gelassen hätte! Spielt doch die Absicht, auf den Eintretenden einen feierlichen Eindruck zu machen und ihn dadurch in eine gehobenere Stimmung zu versetzen, ihre bestimmende Rolle. Aber man sucht dies allzusehr mit architektonischen Mitteln und nicht in erster Linie durch die Kunstwerke zu erreichen. Diese Absicht führte, zusammen mit der ausschließlichen Bevorzugung reiner Palastarchitektur aus vergangenen Jahrhunderten, insonderheit der italienischen Renaissance, zu jenen äußerlich prächtigen Bauten, deren Innenraum durch eine riesige Treppenanlage verschwendet wurde und den Kunstwerken selber häufig nur eine mangelhafte Unterkunft gewährte. Das durch die weiträumige Eingangshalle in dem Besucher erweckte Gefühl der Erhabenheit aber wurde umsomehr gestört, als die übrigen Räume durch stetigen Zuwachs der Sammlungen einen immer engeren und erdrückenderen Eindruck machten.

Freilich zeigten sich diese Mängel keineswegs sofort, sondern erst allmählich. Zu Anfang überwog ganz selbstverständlich die Freude über die neuen Ein-

richtungen überhaupt, über den bisher noch nicht gekannten Genuß, den der Beschauer im Anblick so vieler Kunstwerke finden konnte, über die Möglichkeit für jeden, so vieles Köstliche und Bedeutende immer wieder zu sehen. Und in der Tat, gewaltig waren die Fortschritte, die sich in jenen ersten Museumsbauten gegenüber der früher getrennten und häufig schlechten Aufstellung der Kunstwerke darboten. Allmählich aber lernte man die Schäden und Fehler kennen, die sich um so deutlicher offenbarten, je mehr die Beschäftigung mit den Werken der Kunst wuchs und je stärker die erzieherische Wirksamkeit der Museen hervortrat. Zudem mußte man erst durch die Erfahrung lernen, die nur wieder an Gebäuden selber gemacht werden konnte.

Als eine der allerwichtigsten Fragen harrte von Anfang an die Beleuchtung ihrer Lösung. Aus Italien und Frankreich waren die Oberlichtsäle für größere Werke ziemlich allgemein übernommen worden, während für kleinere Räume die Seitenbeleuchtung Anwendung fand. Beides bot Vorteil und Nachteil, indem bald die Höhe, bald die Größe des Raumes hierdurch beschränkt wurde. Lebhaft wogte eine Zeitlang der Kampf der Meinungen, bis sich doch allmählich die oben angeführte Mischung durchsetzte und bis heute behauptete. Theoretische Pläne wurden ausgearbeitet, als deren typischster wohl der des Malers Ed. Magnus aus den sechziger Jahren angesehen werden darf. Er suchte die für die Beleuchtung der Kabinette empfehlenswerte Schrägstellung der Seitenwände dadurch zu erreichen, daß er sie je um einen runden Saal mit Oberlicht anordnete, wodurch sich ganz von selbst eine solche Lage ergab. Dann begegnet der richtigen Aufstellung der Kunstwerke, besonders der Gemälde, erhöhtes Interesse. Das ursprünglich allgemein geübte dichte Aufeinanderhängen der Bilder wird mit Recht als störend empfunden und macht neueren Ideen, die immer mehr den Ansprüchen des besuchenden Publikums entgegenzukommen suchen, Platz. Nicht minder wichtig ist die Frage der Ausstattung der Räume: Bekleidung der Wände, Belag des Fußbodens, architektonische Details, worunter diese zuerst bei den Skulpturen eine besondere Rolle spielen. Wir werden noch sehen, wie diese Fragen im einzelnen behandelt und gelöst wurden. Ausschlaggebend aber bleibt dabei, daß sich von Anfang an hier Wünsche kreuzten, deren Vereinigung doch stets nur auf dem Wege eines Kompromisses zu erreichen war. Denn auf der einen Seite stand der Architekt, der seine Forderungen für einen reichgegliederten Monumentalbau mit den Traditionen der Vergangenheit ebenso wie mit den häufig noch recht maßgebenden Anschauungen des fürstlichen Bauherrn begründen konnte. Auf der anderen Seite stand der Vorstand der Sammlungen, dem die möglichst gute und bequeme Aufstellung seiner Kunstwerke in erster Linie am Herzen

lag und der durch seine Arbeit die Museumstechnik allmählich zu einem besonderen Zweig der Kunstwissenschaft entwickelte.
Diese Museumspraxis führte zu einem weiteren ernsten Konflikt in der Frage, wem überhaupt die Leitung eines Museums anzuvertrauen sei. Einmal beanspruchten diesen Platz die Künstler, die im Laufe des XVIII. Jahrhunderts als Berater bei Ankäufen und als Inspektoren namentlich der Gemäldegalerien an den Fürstenhöfen tätig waren. Gerade ihre technischen Kenntnisse schienen sie für diesen Posten geeignet zu machen. Unabhängig von ihnen aber hatte sich aus der Betrachtung und Erforschung der Kunstwerke die selbständige Wissenschaft der Kunstgeschichte herausgebildet, die, zwar noch in jugendlichem Alter stehend, doch mit zielbewußtem Streben ihren Standpunkt behauptete und gerade die neuen Museen und ihre Einrichtung als eines ihrer wichtigsten Arbeitsgebiete erkannte. Wie wir schon bei Winckelmann sahen, suchten zuerst auf dem Gebiet der Archäologie Gelehrte, ohne die technischen Vorkenntnisse eines Bildhauers zu besitzen, die Erforschung und Beurteilung der antiken Monumente energisch zu betreiben. Aber bald trat ihnen der mit der Praxis der Marmorarbeit vertraute Bildhauer gegenüber. Noch die wichtigsten Antikenankäufe zu Beginn des XIX. Jahrhunderts, die Erwerbungen Ludwigs I. von Bayern, wurden durch einen Künstler vermittelt. Aber dieser wurde dabei, trotz seiner Abneigung gegen die »zünftigen« Archäologen, doch schließlich selber zum Kunstgelehrten. Ähnlich ging es bald auch bei der Malerei und den übrigen Zweigen der Kunst. Ein oft erbitterter Streit zwischen Künstlern und Kunstgelehrten entstand, der erst in unserer Zeit entschieden ist. Soviel auch ursprünglich für den Künstler sprechen mochte, die auf wissenschaftlicher Grundlage beruhende Stilkritik, die systematische Beschäftigung mit der Vergangenheit, die Sachlichkeit, die der Gelehrte strenger als der meist einen bestimmten Geschmack temperamentvoll vertretende Künstler wahren konnte, die vielseitigen Anforderungen, die vom museumstechnischen Standpunkte aus an den Leiter gestellt wurden, mußten doch allmählich dem Kunstgelehrten den Vorrang einräumen. Schon Wagner, der Freund Ludwigs, erlag bei all seinen hohen Verdiensten dem Subjektivismus des Künstlers, als er den Fries von Phigalia, der ihm zu unbedeutend erschien, ablehnte und damit den Sammlungen Münchens ein Monument von höchster Bedeutung entgehen ließ.
Am schärfsten äußerte sich der Gegensatz anläßlich des Streites, der im Jahre 1871 um die Echtheit der Dresdener Madonna von Hans Holbein d. J. entbrannt war. Er endigte, trotz aller Gegenanstrengungen, mit einer vollendeten Niederlage der Künstler. Außerordentlich groß war das Aufsehen, das die erstmalige Gegenüberstellung der beiden Gemälde Holbeins machte. 50 größere Aufsätze in Zeitschriften

und Zeitungen, sowie selbständige Broschüren erwähnt das in den Zahnschen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft im Jahre 1872 zusammengestellte Literaturverzeichnis. Immer deutlicher spitzte sich der Kampf zur Frage zu, ob Künstler oder Kunstgelehrte recht behielten. Eine Erklärung der Kunstgelehrten enthielt fast sämtliche Namen, die damals in der Kunstwissenschaft eine Rolle spielten. Sie faßte das Resultat dahin zusammen, daß das Darmstädter Bild ein allerdings mit starken Übermalungen versehenes eigenhändiges Werk Hans Holbeins d. J., die Dresdener Madonna eine freie Kopie nach dem Darmstädter Original sei und nirgends die Hand Hans Holbeins d. J. zeige. Charakteristisch ist die Erklärung, die dagegen von seiten der Künstler erlassen wurde. Das Dresdener Bild sei eine Wiederholung von der Hand des Meisters, der allein imstande gewesen sei, so freie Veränderungen und namentlich Verbesserungen vorzunehmen. »Vor allem aber konnte nur der Meister eine solche Erhöhung der Idealität in Gestalt und Gebärde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmstädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdener Bild in der Tat zu einem Gipfelpunkt deutscher Kunst erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat.« Das Darmstädter Bild, an dem doch der scharfe Blick des Kunstgelehrten schon durch die Übermalung hindurch die ursprünglichen Umrisse festgestellt und die Künstlerhand Holbeins erkannt hatte, müsse erst von all seinen Zutaten befreit werden, um eine richtige Beurteilung zu ermöglichen (!). Von bekannten Kunstforschern stand nur Hermann Grimm auf seiten der Künstler. Zugleich erhob E. Magnus gegen die »böse« Kunstwissenschaft den Vorwurf, sie gehe viel zu rücksichtslos mit den traditionellen Bilderbezeichnungen um und schade dadurch dem Volksbewußtsein. Vorwürfe, die uns heute, wie dieser ganze Künstlerprotest selbst, höchst eigenartig anmuten. Wohin wären wir mit unserem wirklichen Urteil über die Kunst der Vergangenheit gekommen, wenn sich nicht allmählich auch bei den Künstlern ein anderer Standpunkt durchgesetzt hätte! Mit wieviel Gemälden von Meistern allerersten Ranges würden, wie im XVIII. Jahrhundert, noch heute unsere sämtlichen Galerien bis hinab zur kleinsten prunken, hätte nicht die Kunstwissenschaft hier kritisch gesichtet!

WIE der Übergang der Museen von dem privaten Besitz der Fürsten in die Hand und die Verwaltung des Staates nicht mit einem Schlag erfolgte, sondern sich gegen Ende des XVIII. und zu Anfang des XIX. Jahrhunderts vorbereitete, ebensowenig war urplötzlich die persönliche Kunstliebhaberei des Fürsten beim Zustandekommen oder Erweitern der Sammlungen vollständig ausgeschaltet. Gerade in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts

KÖNIG LUDWIG I. VON BAYERN ALS MÄZEN.
KARTON VON W. VON KAULBACH FÜR DIE FRESKEN AN DER NEUEREN PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

tritt sie uns noch einmal mit aller Deutlichkeit in Ludwig I. von Bayern entgegen. Dazu aber kommt als neuer Gedanke, daß seine in großem Maßstab angelegten Kunstsammlungen von vornherein der Öffentlichkeit und damit der Erziehung und Bildung des Volkes zugedacht waren. Diese Absicht mußte zugleich wieder auf seine Sammeltätigkeit entscheidend einwirken. Denn es war doch immer etwas anderes, zum eigenen Genuß für das kunstgeübte Auge etwa einzelne Meisterwerke der hohen Künste um sich zu vereinigen, als die kunstgeschichtliche Entwicklung in ihrem ganzen Zusammenhang und in einer der Allgemeinheit verständlichen Weise in den neuen Museumsschöpfungen zum Ausdruck zu bringen.

Schon als Kronprinz begann Ludwig, angeregt durch seine erste Italienreise im Jahre 1805, seine Sammlungen im großen Stil und wandte sich mit jugendlicher Begeisterung und Energie dabei einem in München bisher recht wenig gepflegten Gebiete, der antiken Kunst, zu. Wohl hatte ja schon Maximilian I. einst einen prächtigen Saal für die antiken Bildwerke in der Münchener Residenz eingerichtet. Aber seine Pracht stand in schreiendem Gegensatz zu der Wertlosigkeit der darin aufgestellten Monumente. Die Mannheimer Antikensammlung, die zu Anfang des XIX. Jahrhunderts nach München kam, bestand doch vorzugsweise aus Abgüssen oder kleineren Originalen. Und auch unter Maximilian Joseph war nur wenig für diese Sammlung geschehen, wenngleich ihm der Ankauf des sogenannten Jason durch Dillis in Rom zu verdanken war und er die Gipsabgüsse durch solche aus dem Musée Napoléon, der Elgin-Marbles und des Frieses von Phigalia, vermehrte. Was aber war natürlicher, als daß sich das Interesse eines kunstbegeisterten Jünglings in jenen Jahren der Herrschaft des Klassizismus der antiken Kunst zuwandte? Und die Einseitigkeit, mit der sich Ludwig zuerst auf sie warf, hatte zur Folge, daß keine Verzettelung der vorhandenen Mittel eintrat. Dies war um so wichtiger, da seine Anschaffungen, solange er noch nicht den Thron bestiegen hatte, vollständig aus seinen privaten Einkünften gedeckt werden mußten.

Aber selbst dann wäre eine solche Fülle der Erwerbungen unmöglich gewesen, hätte Ludwig nicht in dem Maler und Bildhauer Johann Martin Wagner einen Mann gefunden, der sich rückhaltlos in den Dienst seiner Sammelbestrebungen stellte. Von Hause aus zur Malerei bestimmt und mit Stipendien der Würzburger Universität als deren Professor zur weiteren Ausbildung nach Italien geschickt, trat er hier bald in nächste Beziehung zu den römischen Künstlern und Kunsthändlern und war bei seiner eigenen Vorliebe für die Antike gerade die geeignetste Persönlichkeit für Ludwig. Dabei wurde er von der Malerei weg immer mehr zur Plastik hingeführt, in der er dann

später auch als ausübender Künstler hervortrat. Im Jahre 1810, anläßlich des freimütigen Urteils Wagners über die dem Kronprinzen zum Kauf angebotene Verlassenschaft der Angelika Kauffmann, begannen die näheren Beziehungen beider Männer. Mit unermüdlichem Eifer wahrte Wagner die Interessen seines hohen Auftraggebers. Stets bemüht, seinen vielen Wünschen gerecht zu werden, scheute er keine Arbeit und Gefahr und bestrebte sich dabei vor allem, als gründlicher Kenner der römischen Verhältnisse, überall die billigsten Preise zu erzielen und trotzdem den Grundsatz Ludwigs, nur wirklich Wertvolles zu erwerben, zu befolgen. So entwickelte sich zwischen beiden ein jahrelanger Verkehr, ja eine Freundschaft, wovon Hunderte erhaltener Briefe ein schönes Zeugnis ablegen. Denn das meiste mußte schriftlich besprochen werden, da Ludwig ja nicht immer an Ort und Stelle sein konnte und nachdem er den Thron bestiegen hatte, noch mehr als bisher gebunden war. Aber auch dem König blieb Wagner der gleich treue Unterhändler, und seiner Aufforderung entsprechend äußerte er freimütig und rückhaltlos seine Anschauungen auch da, wo sie mit denen Ludwigs nicht übereinstimmten. Es ehrt den König, daß er solche Urteile ruhig hinnahm und die wirkliche Wahrheit zu ertragen vermochte, ohne seine Beziehungen zu Wagner zu ändern. Dieser selbst hat noch in seinem Testament des fürstlichen Freundes gedacht und ihm, dessen Sammeleifer auch die Thronentsagung nicht im geringsten abgeschwächt hatte, im Jahre 1858 einige in seinem Privatbesitz befindliche Kunstwerke als Geschenk vermacht.

Bedeutende Summen hat Ludwig von Anfang an für die Ankäufe antiker Bildwerke ausgesetzt. Da er Minderwertiges nicht erwerben wollte, war dies um so notwendiger, als der römische Kunsthandel in jenen Jahren einen gewaltigen Aufschwung genommen hatte. Es gab Liebhaber aus Frankreich und England, mit denen man wetteifern mußte, und so galt es, besonders auch günstige Gelegenheiten auszuspähen, Kaufsverhandlungen geheim zu halten, Kammerdiener oder sonstige Angestellte die Vermittlerrolle spielen zu lassen, um endlich ans Ziel zu gelangen. Aber so zäh die römischen Herren auch schienen, den verlockenden Goldstücken widerstanden sie schließlich um so weniger, als auch in Rom durch die unglücklichen Kriegsjahre die finanziellen Verhältnisse mancher angesehenen Familie erschüttert worden waren. So standen damals die Sammlungen Giustiniani, Aldobrandini, die durch Erbteilung zerstreute Sammlung Rondanini, Barberini, Braschi und des ausgestorbenen Hauses Mattei teils einzeln, teils im ganzen zum Verkauf. Diese Notlage auszunützen, scheute sich der Kronprinz selber ebensowenig wie sein Unterhändler. Und es mutet uns eigentümlich an, wenn er im Jahre 1815, da er selber in den Befreiungskrieg zog, an Wagner schrieb: »Auch ich ziehe

in den heiligen Kampf. Aber Rom wird nicht vergessen: Wie jedes Übel sein Gutes hat, werden durch den Krieg die Kunstsachen in Rom wohlfeiler.«

Auch schon vor der Bekanntschaft mit Wagner in den Jahren 1805—10, hatte der Kronprinz hauptsächlich durch die bayrische Gesandtschaft und den mit ihr in Beziehung stehenden Maler Müller, den Teufelsmüller, vieles erwerben lassen. Doch war darunter meist Schlechtes und von größerer Bedeutung nur die Sammlung Bevilacqua aus Verona, die der bayrische Galeriedirektor Dillis im Jahre 1810 für den Kronprinzen erhandelte. Neben einem liegenden Niobiden ragten daraus verschiedene römische Statuen und eine Reihe bedeutender Büsten, worunter der schon von Goethe bewunderte Augustus mit der Bürgerkrone, hervor. Aber später ist und bleibt die Seele aller Antikenankäufe Wagner, wo Ludwig nicht persönlich vorgeht. Dies geschah bei Erwerbungen einzelner nach Paris geschleppter Büsten der Sammlung Bevilacqua im Jahre 1815 und bei dem Ilioneus, dessen Schicksale uns schon bei der Kunstkammer Rudolfs II. begegnet sind und den Ludwig im Jahre 1814 in Wien von Dr. Barth um die stattliche Summe von 33300 fl. erwarb. Gerade der hohe Preis, den Ludwig unter dem starken ersten Eindruck des Ilioneus sofort bot und der erst nachträglich durch Verhandlungen mit dem Besitzer ermäßigt wurde, zeigt zur Genüge, wie falsch das Urteil Lagardes, des französischen Gesandten in München, war, der ihm lediglich Eitelkeit und Ruhmsucht zuschrieb. Nur wer mit ganzer Seele bei der Sache war und ein inneres Verhältnis zur Kunst besaß, konnte so begeistert für sie eintreten, wie Ludwig. Wie richtig sein Urteil häufig war, zeigte sich auch anläßlich der hohen Bewunderung, die er im Jahre 1815 den Elgin-Marbles in London zollte, zugleich aber auch in der Klage darüber, daß diese Werke von ihrem ursprünglichen Orte unter mancherlei Verletzungen entfernt worden seien.

In Paris glückte dem Kronprinzen zur gleichen Zeit neben den oben genannten Einzelerwerbungen ein zweiter stattlicher Ankauf. Nachdem gerade auch durch Ludwigs Bemühungen die Rückgabe der aus Rom entführten Kunstwerke erreicht worden war, veranlaßte die Höhe der Transportkosten von etwa 14000 Scudi den Fürsten Albani zur Veräußerung seiner wertvollen Sammlung. Sie enthielt ausgezeichnete Statuen und Büsten, von denen über 40 Stück durch Vermittlung Klenzes und Dillis' in Ludwigs Besitz gelangten. Darunter waren Kaiserstatuen, der kolossale Antinous, der Liegende Faun, das der Kephisodotschen Eirene nahestehende griechische Originalwerk der Ino Leukothea, die Replik eines tanzenden Satyrs nach Myron in schwarzem Marmor, sehr gute Büsten, wie die erzene eines Athleten mit Siegerbinde und eines Satyrs des sogenannten Faun Winckelmanns und eines Lachenden Satyrs. Die Samm-

lung ist auch dadurch bedeutsam, daß gerade sie auf die künftige Gestaltung der Glypthotek einen entscheidenden Einfluß ausübte.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir der durch Wagners Vermittelung gemachten Ankäufe im einzelnen gedenken. Noch heute legen weitaus die meisten Schätze der Glypthotek ein rühmliches Zeugnis für Ludwig ebenso wie für seinen Unterhändler ab. Nur die merkwürdigsten, zugleich auch die bedeutendsten Erwerbungen, die auch durch ihre Begleitumstände eine nähere Betrachtung verdienen, seien erwähnt. Durch die Parthenonskulpturen, die Lord Elgin im Anfang des XIX. Jahrhunderts nach England gebracht hatte, war das Interesse der Kunstforscher, die sich bisher fast ausschließlich auf Italien beschränkt hatten, nach Griechenland selbst hinübergelenkt worden. Bald begannen dort Ausgrabungen privater Unternehmer, wie sie schon früher in Italien allgemein üblich waren, und die großen Erfolge rechtfertigten die darauf verwendete Mühe und Kosten. Denn jetzt entstiegen, während man sich bisher in der Hauptsache mit römischen Originalskulpturen und mit Repliken nach griechischen Werken aus späterer Zeit hatte behelfen müssen, die Originale der Blüte griechischer Kunst dem Boden und gaben eine immer deutlichere Vorstellung ihrer hohen Vollendung und Eigenart.

Auf die Nachricht, daß die in Aegina von John Foster jun., Chr. von Haller, Jacques Linkh und Ch. Rob. Cockerell gefundenen Bildwerke an den Meistbietenden verkauft werden sollten, hatte Ludwig, nachdem der zuerst ins Vertrauen gezogene Dillis sich dem Auftrag unter allerlei Vorwänden entzogen hatte, dem getreuen Wagner die nötigen Geldanweisungen ausgestellt und ihn zur Reise nach der Insel veranlaßt. Nicht gerade leichten Herzens machte sich Wagner auf, denn die Beschwerlichkeiten eines solchen Unternehmens waren in jenen Zeiten noch recht groß. Das Meer wimmelte von Seeräubern und zudem herrschte immer noch Krieg zwischen England und Frankreich, und einen Augenblick lang geriet auch Wagner durch englische Kriegsschiffe in eine bedrohte Lage. Auch die Originale in Augenschein zu nehmen, war nicht möglich, denn sie waren wegen der vorhandenen Kriegsgefahr inzwischen nach der Insel Malta in Sicherheit gebracht worden. Die Zeit drängte, da der Schlußtermin für die Veräußerung, der 1. November 1812, herannahte. Es blieb nichts übrig, als dem englischen Vizekonsul Gropius, der die Angelegenheit in der Hand hatte, gestützt nur auf einige Zeichnungen, ein vorläufiges Angebot zu machen, unter der Voraussetzung, daß die Originale den vorhandenen Vorlagen entsprächen. Als Wagner im Dezember in Athen die Gipsabgüsse der Statuen sah, erkannte er noch deutlicher als aus den Zeichnungen ihren bedeutenden Wert, der von anderen Kennern der Antike teilweise unterschätzt worden war, und schloß nun, obschon er die Originale

immer noch nicht gesehen hatte, trotz des Protestes des französischen Konsuls, der niedriger, aber mit Einhaltung des richtigen Termins geboten hatte, den Kauf um 10000 Zechinen ab. Nun waren die Statuen zwar Eigentum des bayrischen Kronprinzen, aber noch lagen sie fern von seiner römischen Niederlage auf der keineswegs gefahrlosen Insel. Im August 1813 nach mancherlei Abenteuern — auch das Reisegeld war ausgegangen und nur mit knapper Not solches leihweise zu erhalten — zurückgekehrt, mußte sich Wagner schon im nächsten Jahr aufs neue zu Seefahrten entschließen, um die Statuen endgültig von Malta nach Rom zu bringen. Wieder waren viele Hindernisse zu überwinden, und als das Schiff mit seiner kostbaren Ladung sich schon nahe der italienischen Küste befand, schien es dem Untergang anheim fallen zu sollen. Ein furchtbares Unwetter erhob sich, und selbst der Kapitän fürchtete das Schlimmste. Zu der Gefahr, von den Wellen verschlungen zu werden, trat die andere, in die Hände der Piraten zu fallen, denn die zum Schutz und zur Begleitung mitgegebenen Schiffe waren durch den Sturm weit voneinander verschlagen worden. Schließlich aber gelangte alles doch glücklich nach Neapel, und von dort ward bald der Landtransport nach Rom bewerkstelligt. Hier ging es nun ans Auspacken der Statuen und ihre Zusammensetzung, die bekanntlich nach Thorwaldsens Modellen ausgeführt wurde. Vieles ward geschickt ergänzt, andere Bruchstücke blieben unberücksichtigt und haben erst in unseren Tagen zu einer bedeutsamen Neuanordnung geführt, durch welche die in der ursprünglichen Aufstellung vorhandene Leere glücklich überwunden wurde. Ungeheuer war das Aufsehen, das dieser Kauf erregte, und jedermann wollte in Rom die köstlichen Werke kennen lernen. Wagner selbst, der allmählich immer tiefer in die Wissenschaft der Archäologie eingedrungen war, veröffentlichte ein Werk über diesen kostbaren Kauf, Hirt kam von Berlin, um die Statuen in Augenschein zu nehmen, und der russische Konsul bedauerte, sie nicht für sein Land erworben zu haben. Das schnelle Zugreifen des Kronprinzen, die unermüdliche aufopferungsvolle Tätigkeit Wagners hatten einen unvergleichlichen Erfolg davongetragen; waren doch diese Giebelskulpturen das erste wirklich große zusammenhängende Werk, das von griechischem Boden nach Deutschland gelangte und führten sie zudem eine Stilperiode vor Augen, von der man bisher nur wenig Kenntnis besessen und deren Wert man infolgedessen nicht richtig eingeschätzt hatte.

Lagen bei den Aegineten die Schwierigkeiten in den großen Entfernungen und den unbekannten Gebieten, in die sie erstmals führten, so wirft ein anderer, nicht minder bedeutsamer Kauf der gleichen Jahre auf den internen Kunsthandel Roms ein helles Licht. Schon in seinem ersten Brief hatte der Kronprinz Wagner auf den Schlafenden Faun, jene herrliche Originalskulptur aus

der Zeit der zweiten griechischen Kunstblüte, hingewiesen und ihm seinen Ankauf ans Herz gelegt. Von Urban VIII. zum Fideikommißgut der Familie Barberini erklärt, war die Statue in der Zeit der römischen Republik, die keine derartigen Rechte dulden wollte, an den Bildhauer Pacetti veräußert worden. Doch mußte sie dieser an das Haus Barberini zurückgeben, dessen Erben nun selber wieder in Streitigkeiten darüber lagen. Schließlich, während Wagner, der bisher die Verhandlungen geführt hatte, in Griechenland weilte, war es Ludwigs Unterhändlern doch gelungen, die Statue im Jahre 1813 für 8000 Scudi zu erwerben. Zu früh jubelten sie über den gelungenen Kauf. Im Augenblick, da die kolossale Kiste aus dem Palast nach der Remise des Kronprinzen geschafft wurde, wo schon manches mit der Ausfuhrerlaubnis versehene Kunstwerk des Transportes nach Deutschland harrte, wurde die Statue beschlagnahmt und nach dem Vatikan gebracht. Hier wurde sie in der Rotunde des Museums aufgestellt, und es schien keine Hoffnung, sie wiederzuerhalten. Wagner tobte und schrieb gelegentlich an Ludwig: »Der Schlaf schläft, und es ist nötig ihn auch noch ein wenig schlafen zu lassen, um ihn wenn es Zeit sein wird zu wecken.« Aber der Kronprinz gab die Sache keineswegs verloren, und es begann ein langes Für und Wider zwischen ihm und dem Vatikan, wobei sich Ludwig auf seine zu Gunsten der römischen Antiken gemachte Intervention in Paris und auch auf die kirchlichen Zugeständnisse Bayerns an die Kurie berief. Endlich, da Ludwig jeden anderen vorgeschlagenen Ersatz für die schon bezahlte Summe ablehnte, erfolgte am 10. August 1816 die Herausgabe der Statue und ihre Überführung in das Haus des Kronprinzen. Aber damit war die Angelegenheit noch lange nicht beendigt. Zwar wurden die Ansprüche Pacettis, die dieser als ehemaliger Besitzer machte, nicht näher berücksichtigt, aber der Weiterreise nach Deutschland stand das vom Vatikan immer wieder erneuerte und je nach den Umständen bald stärker betonte, bald kaum beachtete Ausfuhrverbot von Kunstwerken aus Rom entgegen. Bis zum Jahre 1819 dauerten die Verhandlungen, und es bedurfte noch der Fürsprache der gerade damals auf einer Italienreise begriffenen Kaiserin von Österreich, der Schwester Ludwigs, um endlich den heißersehnten Schein mit der päpstlichen Unterschrift zu erlangen. Auch der Transport war keineswegs einfach, da eine solche Kolossalstatue bisher noch nicht verschickt worden war. Neun Maultiere zogen den aus Bologna verschriebenen Wagen mit der wertvollen Last. Und wenn auch in der Nähe von Kufstein beim Überschreiten einer Notbrücke der Wagen zerbrach, gelangte das Bildwerk schließlich doch wohlbehalten am Dreikönigsfest des Jahres 1820 in München an. Der Versand hatte nicht weniger als 2100 fl. verschlungen.
Viel geringer waren die Schwierigkeiten, wenn es sich um Ankäufe aus

anderen adligen Häusern handelte. Da kam es nur darauf an, geschickt zu operieren, den übertriebenen Forderungen niedrige Angebote entgegenzusetzen und die richtige Zeit zum Zugreifen nicht zu verpassen. Zwar konnte ein solcher Versuch auch einmal mißlingen, wie es bei dem Diskobol des Palastes Massimi der Fall war. Wagner war den Forderungen von 5000 Scudi bis auf 4000 entgegengekommen, obgleich auch er, wie schon vorher Dillis und verschiedene damals in Rom weilende Autoritäten, den Preis trotz der anerkannten Vorzüge der Statue übertrieben hoch gefunden hatte. Der Ankauf kam leider nicht zustande. Aber im allgemeinen waren doch die Erfolge auf seiten Wagners, wenn er etwa bei der Sammlung des Marchese Braschi den Augenblick abwartete, da dieser im Jahre 1811 Geld zur Reise nach Paris brauchte, oder wenn er im gleichen Jahre vom Marchese Capranica, einem der Rondaninischen Erben, den wertvollen Medusenkopf zusammen mit einigen anderen Werken für rund 4000 Scudi, anstatt der ursprünglich verlangten 8000 Scudi, erwarb.

Immer mehr hatten sich durch Wagners Rührigkeit und des Kronprinzen Sammeleifer die Räume seines Hauses in Rom mit Bildwerken angefüllt. Mit dem Gedanken, sie in München aufzustellen, mußte der Plan zu einem ihrer würdigen Gebäude bestimmtere Gestalt gewinnen, bis er im Jahre 1814 fertig vorlag. Wertvoll, wie der Inhalt, sollte auch das Haus, das ihn umschloß, werden und gleich einem antiken Tempel schon durch seinen äußeren Anblick den Beschauer in eine der Erhabenheit der Kunstwerke entsprechende Stimmung versetzen. Das einstöckige Gebäude durfte nur nach hinten, Norden, Fenster erhalten, dafür aber, ebenfalls nach einer ausdrücklichen Bestimmung Ludwigs, für nächtliche Feste eingerichtet und daher mit Festsälen, Küche und Konditorei versehen sein. Denn der Kronprinz liebte es ganz besonders, die Statuen bei Fackellicht zu betrachten und sich an der hierdurch entstehenden scharfen Beleuchtung der Bildwerke, neben denen ihre übrige Umgebung in Schatten versank, zu ergötzen.

Daß diese nur auf einen kleineren Kreis berechnete Bestimmung für den Neubau maßgebend wurde, zeigt uns am schlagendsten, wie stark doch noch in Ludwig, bei aller den neuen Forderungen entsprechenden Rücksicht auf die Allgemeinheit, der rein persönliche Zug des fürstlichen Kunstliebhabers aus dem XVIII. Jahrhundert ausgeprägt war. In Leo Klenze fand Ludwig den Architekten, der voller Begeisterung auf seine Absichten einging und es namentlich verstand, die gewünschten Festsäle, die nicht mit Bildwerken ausgestattet werden sollten, dem Gebäude als einen organischen Teil einzufügen. Durch ihre Lage in der Mitte unterbrachen sie die Flucht der Sammlungsräume und deuteten zugleich zeitlich den Einschnitt zwischen der griechischen

und römischen Kunst an. Ihr reicher Freskenschmuck sollte nicht nur die moderne Malerei vor eine monumentale Aufgabe stellen, sondern auch das infolge des Beschauens der Bildwerke ermüdete Auge durch die Abwechslung erfrischen. Damit war erstmals ein in den verschiedensten Formen bis heute wiederkehrender Leitgedanke für die öffentlichen Museen angegeben. Wie im Innern die moderne Malerei, so sollte an der Außenseite, hauptsächlich in dem Giebelfeld, die moderne Plastik zu ihrem Rechte kommen und so das Bauwerk selber auch die gegenwärtigen Künste zu einer Gesamtwirkung vereinigen. Nur edles Material wurde in den Räumen verwendet, damit auch die Umgebung dem Werte der Bildwerke selber entspräche.

Lebhaft beschäftigte das Gebäude den Sinn des Kronprinzen. Aber mit seiner Vollendung und inneren Raumeinteilung ging eine Änderung in den Erwerbungen vor sich. Da das Bauwerk große Summen verschlang, mußte Ludwig die Ankäufe in Rom einschränken und manches von Wagner angebotene und empfohlene wertvolle Stück ausschlagen. Dazu trat der Wunsch, die Säle mit bestimmten, aus Rücksicht auf ihre dekorative Ausstattung gewählten Kunstwerken auszufüllen, stärker hervor und in einen Kampf mit der ursprünglichen Absicht Ludwigs, nur erstklassige Stücke zu erwerben. Zum ersten Mal begegnet uns hier ein in der Folgezeit wiederholt auftretender Gedanke, der zwar für ein Privatgebäude durchaus angängig war, bei einem Museum aber zu verhängnisvollen Irrtümern führen mußte: der Raum ist nicht mehr für das Kunstwerk, sondern dieses als eine Art Dekorationsstück für den von vornherein festgelegten Raum vorhanden. Schon Wagner erkannte den Fehler. Nun war die Zeit der Aeginetischen Erwerbungen, da große Summen unbedenklich für wirklich Bedeutendes ausgegeben wurden, vorüber. Dagegen mußte auf genau festgelegte Stücke gefahndet und, selbst wenn sie geringwertig und nur zum kleineren Teil wirklich antik waren, für sie ein hoher Preis ausgegeben werden. Da waren Kolossalbüsten, von denen Ludwig durchaus sechs Stück haben wollte, aufzufinden, da mußten vier Kandelaber, verschiedenfarbige Marmorsäulen als Dekorationsstücke angekauft werden. Dann wieder galt es, zu einer sitzenden Statue das Gegenstück zu finden, Sarkophage aufzutreiben, halbgroße weibliche Statuen, die auf Säulen zu stehen kamen, Porträtköpfe, in die Wand einzulassende Reliefs nach ganz bestimmten Gesichtspunkten aufzustöbern und zu erwerben. Natürlich wurde der Kunstmarkt in Rom, der von jeher je nach den Verhältnissen und gerade gewünschten Gegenständen in den Preisen auf- und abgestiegen war, auf diese Erscheinungen aufmerksam und richtete sich darnach ein. Zudem war es oft unmöglich, den Wünschen zu entsprechen, und Wagner, der

RÖMISCHER SAAL IN DER GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN

über diesen Dingen so manches viel bedeutendere Angebot unberücksichtigt lassen mußte, war namentlich auf Klenze und dessen dekorative Forderungen wenig gut zu sprechen.

Inzwischen war das Gebäude vollendet und Saal für Saal füllte sich mit den seit 1819 aus Italien ankommenden Bildwerken, unter denen natürlich die 1827 eingetroffenen Aegineten besonderes Interesse auch hier erweckten und von Ludwig zweimal bei Fackelschein besucht wurden. 1828 gingen die letzten Sendungen von Rom nach München ab, wo eifrig an der Vollendung der Glyptothek gearbeitet wurde. Cornelius, der den Freskenschmuck ausgeführt hatte, war von dem nunmehrigen König Ludwig wie ein Sieger auf dem Schlachtfelde auf dem Felde seiner Tätigkeit zum Ritter des Bayrischen Hausordens ernannt worden, und allmählich öffneten sich die Hallen auch dem staunenden Publikum. Am 27. Oktober 1830 schrieb Ludwig an Wagner aus Regensburg: ».... die Glyptothek ist nun dem Volke geöffnet, herrlich ihres Innern Wirkung.«

Gleich einem antiken Tempel erhebt sich über mehreren Stufen das Gebäude, zu dem eine auf zwölf ionischen Säulen ruhende Vorhalle führt und das einen nahezu quadratischen, einen mittleren Hof einschließenden Grundriß besitzt. Die Giebelskulpturen stellen nach Ludwigs Gedanken und Wagners Entwürfen die verschiedenartigen Formen der Bildnerei dar. Vom Vestibül aus, das in lateinischen Inschriften ihres Stifters, sowie der beiden Hauptkünstler, Klenzes und Cornelius', gedenkt, gelangt man in die Flucht von zwölf Sälen, deren Fußböden alle mit Marmor belegt sind. Leider war dies Material für die Wandbekleidung zu kostbar und wurde durch Stuckmarmor, der je nach den Sälen in verschiedenen Farben gehalten ist, ersetzt. Die ersten sechs Säle gelten in der Hauptsache den griechischen Bildwerken. Auf den Ägyptischen Saal, für dessen Ausstattung der Kronprinz wiederholt hatte Ankäufe machen lassen, folgt der Inkunabeln-Saal mit Werken älterer griechischer Kunst. Ihm schließt sich der Aegineten-Saal an, von dem aus man in den Apollo-Saal gelangt, der seinen Namen von dem 1815 durch Camuccinis Vermittelung aus dem Hause Barberini erworbenen kolossalen Zitherspielenden Apoll ableitet. Ihm folgen der nach dem Barberinischen Faun benannte Bacchus-Saal und der Niobiden-Saal mit dem Sterbenden Niobiden der Sammlung Bevilacqua und dem Ilioneus als Hauptstücken.

Die folgenden Festräume waren leer und sollten, wie oben schon erwähnt, lediglich durch ihren Freskenschmuck, der die antike Götterwelt und den Trojanischen Krieg verherrlicht, den Beschauer fesseln. Der neunte, der Heroen-Saal, enthält den sogenannten Jason und eine Anzahl römischer Imperatorenstatuen in allegorischer Gewandung. Er führt von der griechischen Welt hinüber in

die römische Antike, deren Glanzpunkt, der Römer-Saal, von besonderer Ausdehnung und reicher Ausstattung ist. Nicht nur, daß er die ganze eine Gebäudeseite einnimmt, er wurde auch, gleich dem einst von Maximilian I. vollendeten Antiquarium, um eine Anzahl von Stufen vertieft, damit er desto höher erscheine. Hier befinden sich neben den Kandelabern und Sarkophagen vor allem die römischen Imperatorenstatuen und die zahlreichen Büsten von Kaisern und Kaiserinnen und berühmten Männern, sowie kleinere Statuen. Ihm folgt als elfter Raum der Saal der farbigen Bildwerke, und den Schluß bildet der Saal der neueren Plastik. Hier war, allerdings mehr als kärglich, die Renaissance durch ein mit Unrecht dem Raffael zugeschriebenes Terrakottaköpfchen vertreten; für diesen wichtigen Zweig der Skulptur scheint Ludwig durchaus kein Interesse gehabt zu haben, obgleich gerade damals die Gelegenheit zu Ankäufen in Italien recht günstig war und Maximilian für die Gipssammlung das Ghibertische Bronzeportal im Abguß erworben hatte. Besser war die moderne Plastik vertreten, die ja auch an der Außenseite der Glyptothek zur Geltung gekommen war. Es fanden sich hier Werke von Canova, Thorwaldsen, Schadow, Eberhard.

Durch die um einen Mittelhof geführte vierseitige Anlage des Gebäudes war bis auf die zwei vorderen Ecksäle die seitliche Beleuchtung ermöglicht. Nur diese beiden werden, da die eigentliche Fassade keine Fenster haben durfte, durch Oberlicht erhellt, das jedoch, wie auch die seitliche Beleuchtung, noch durchaus keine Lösung dieser schwierigen Frage bieten konnte. Hier gerade mußte erst durch die allmähliche Praxis gelernt werden, und die Glyptothek stellt für Deutschland die erste Etappe auf diesem Wege dar.

Mit einem Schlag hatte nun München eine Sammlung von antiken Werken, denen sich in Deutschland nichts an die Seite stellen konnte. Lebhafte Anerkennung wurde der neuen Anstalt zuteil. Man lobte den Inhalt ebenso wie die Art der Aufstellung und die reiche Dekoration mit Marmor. Auch der Gedanke, zwischen die griechischen und römischen Werke die Säle mit den Corneliusfresken als Ruhepunkte für das Auge einzuschieben, wurde als sehr glücklich gepriesen. »Der Gang durch die zwölf Säle bringt bis zum Anblick der römischen Werke eine steigende Erregung hervor, die sich dann wieder beim Eintritt in die der spätrömischen und neueren Bildnerei gewidmeten Säle mäßigt und beruhigt.« Allerdings fehlte es auch nicht an Tadel, der später besonders stark von seiten F. Gärtners ertönte. Wenn Wagner geäußert hatte: »Schade, daß die Schale mehr gilt als der Kern«, so trafen die Vorwürfe Gärtners nicht nur die feuchte Lage und die ungünstige einseitige Beleuchtung, sondern auch gerade im Gegensatz zu dem oben angeführten Lob des Schornschen Kunstblattes die Art der Innendekoration. Da die meist lange in der Erde gelegenen

antiken Statuen eine schmutzige Färbung angenommen hätten, so sei das allergefährlichste, sie in eine glänzende Umgebung, etwa vor einen Marmorhintergrund, zu bringen. Ein indifferenter graugelber Ton dagegen lasse die Statuen um so wirksamer hervortreten. Auch habe man bei der Aufstellung die Bildwerke selber mehr wie Möbel und Dekorationsstücke benützt. Scharfe Worte, die Ludwig selber ruhig hinnahm und die doch nicht völlig aus der Luft gegriffen waren. Denn gerade hier konnte erst die Zeit die richtigeren Grundsätze lehren, um so mehr, da die prunkvolle Ausstattung nicht bloß auf den Gedanken an den fürstlichen Besitzer zurückzuführen war, sondern auch mit antiquarischen Rücksichten begründet wurde. Man wollte nämlich zugleich den Glanz der römischen Prachtsäle nachahmen, in denen die Bildwerke einst aufgestellt waren, und so ihre ursprüngliche Umgebung einigermaßen wiederherstellen. Der erzieherische Wert, der von diesem neuen Unternehmen auf die Bevölkerung erwartet wurde, spricht sich auch in den Worten Wagners aus: »Merkwürdig mag es sein, den Eindruck zu bemerken, den sie ‹die Statuen› auf das Publikum machen, das doch großenteils nichts dergleichen noch gesehen hat. Aber leider, den meisten wird der Bierkrug noch immer lieber sein. Doch mit der Zeit und tätiger Handhabung kann sich vieles verbessern.«
Mit Eröffnung der Sammlung, die fünfmal wöchentlich gegen Karten und einmal für jedermann zugänglich war, im Winter aber nicht geheizt werden konnte, hatten die Erwerbungen hierfür eigentlich ihren Abschluß erreicht. Das verhinderte jedoch nicht gelegentliche bedeutende Ankäufe auch dann, als der König schon dem Thron entsagt hatte, und selbstredend ließen sich seine Nachfolger gleichfalls die Erhaltung und Erweiterung angelegen sein. Ludwig selbst erwarb noch im Jahre 1853 aus der Sammlung des Freiherrn von Prokesch die archaische Statue des Apollo von Tenea, die zudem noch den großen Vorzug besitzt, völlig unergänzt erhalten zu sein, und im Jahre 1863 legte er durch den Ankauf einiger assyrischer Reliefs den Grund zu dem gerade in unserer Zeit so außerordentlich wichtig gewordenen Sammlungszweig, wofür 1864 in der Glyptothek ein eigener Saal nach dem Hof zu angebaut wurde. Schon dieser Umstand zeigt, daß Ludwig bei seinen Antikenankäufen keineswegs ganz einseitig verfuhr. Das lehrt ebenso die Einrichtung des Ägyptischen Saales, für den wiederholt Einzelerwerbungen gemacht wurden und der namentlich auch durch die Albanische Sammlung bereichert worden war. Daneben legte der König im Jahre 1829 durch den persönlichen Ankauf einiger Vasen in Rom den Grund zu dieser wesentlichen Abteilung, die schon im nächsten Jahre durch den Erwerb der berühmten Candelorischen Sammlung einen höchst wertvollen Zuwachs erhielt. Auch für die bedeutungsvolle etrurische Abteilung war durch den Ankauf der Dodwellschen

Bronzen im Jahre 1820 der Anfang gemacht, dem sich einzelne spätere Erwerbungen anschlossen, nur fanden diese kleineren Gegenstände nicht in der Glyptothek Aufstellung.

Wenn Ludwig in der Glyptothek eine für München bisher so gut wie unbekannte Kunst mit einem Schlag in einer Reihe hochbedeutender Originale zur Aufstellung brachte und sie zugleich, allerdings unter Wahrung seines Privatbesitzes, der Öffentlichkeit übergab, so brauchte er auf dem Gebiet der Malerei nur die Bahnen zu gehen, die durch die reichen, schon vorhandenen Sammlungen gewiesen waren und die auch durch seinen Vater eifrig verfolgt wurden. Maximilian schuf nicht nur durch die Gründung der Akademie der bildenden Künste eine bedeutende Lehranstalt, sondern er machte auch regelmäßige Erwerbungen moderner Gemälde. Und in den Jahren 1814 und 1815 benutzte der sonst recht sparsame Fürst die wiederholt vorhandene günstige Gelegenheit, um für rund 200 000 Frcs. Gemälde anzuschaffen. Sie waren namentlich in der französischen Hauptstadt teils aus Malmaison, teils aus den Sammlungen der Napoleonischen Generale zu kaufen. Zwar ging der Geschmack noch stark auf die italienischen Seicentisten, und man zahlte für die Albanische Landschaft mit Venus einen außergewöhnlichen Preis. Aber zu diesem Ankauf gehörten doch auch Tizians Madonna, Francias Madonna im Rosenhag, Cimas Sacra Conversazione und Murillos Thomas von Villanueva. Wenngleich hierzu Dillis als Galeriedirektor in Paris weilte, so dürfen wir gerade in den angeführten Stücken schon den Einfluß des Kronprinzen erkennen. Die Gemälde selber bereicherten den großen in München und Schleißheim aufgestapelten Schatz, von dem noch unter Maximilian eine Anzahl namentlich aus der Düsseldorfer Galerie stammender Bilder nach dem Augsburger Rathaus für eine Zweiggalerie abgegeben wurde. Damit war eine höchst wichtige Einrichtung getroffen, auf die schon durch die in der Säkularisationszeit aufgehobenen bischöflichen Residenzen und die später hinzugekommenen ehemaligen freien Reichsstädte gewiesen war.

In München selbst hingen die Bilder, großenteils Italiener und Niederländer, in dem von Karl Theodor errichteten Galeriegebäude. Das Prinzip der Anordnung schildert uns anschaulich Ch. Müller in seiner Beschreibung Münchens unter Maximilian Joseph. Nicht nach Schulen, wie damals schon die Wiener Galerie, sondern nach dem Gedanken des künstlerischen Wertes, dem sogenannten Gradationssystem, waren die Bilder hier vereinigt. »Die Gemälde von allen Schulen, Zeiten und Gegenständen hängen neben- und übereinander in jedem Saale, so daß selbst wieder bei jedem Künstler in Hinsicht auf den Grad der Vollendung seiner Gemälde Rücksicht genommen sein soll. Auf diese Weise soll sich der Kunstfreund stufenweise von einem Saale

zum anderen, von den niederen bis zu den höheren Fortschritten und Vollkommenheiten der Kunstwerke des nämlichen Meisters erheben.«
Da hingen im ersten Saal, der den Skizzen und den bayrischen Künstlern gewidmet war, neben Skizzen der Luxemburgbilder von Rubens und solchen von van Dyck, neben Rembrandts Auferstehung Christi und der Grablegung von Rubens, Gemälde von Rottenhammer, Wolf, Schwarz und anderen. Der zweite Saal barg in der Hauptsache Niederländer neben einigen Deutschen und Italienern. Der dritte Saal vereinigte die Gemälde, »die sich durch ein mildes, süßes Kolorit und fleißigen Farbenschmelz auszeichnen und den Sinn durch das Auge bestechen.« Hier hingen neben van der Werffs glatten Bildern die Werke Dolcis, dazu kam merkwürdigerweise Teniers, dann wieder Mieris, Schalken, Rottenhammer und zwischen ihnen wieder van Dyck. Im Rubenssaal befanden sich auch die noch von Müller als berühmt bezeichneten Zwölf Monate Sandrarts. Der fünfte Saal enthielt eine Zusammenstellung von Niederländern und Holländern, wie van der Helst, Honthorst, Rembrandt, van Dyck, Both, van der Neer, Wouwerman, Dujardin, Ruysdael, Everdingen. Der sechste Saal war den großen Italienern, d. h. den Seicentisten, gewidmet, aber auch wieder mit einzelnen Niederländern, wie Honthorst, Teniers und Rembrandt durchsetzt, worüber der doch auch noch in den Anschauungen seiner Zeit befangene Müller zu berichten weiß, daß sie sich neben den »hohen und reinen Italienern wie alte Papierblumen am Busen eines fünfzehnjährigen schönen Mädchens ausnehmen«. Der siebente Saal sollte die »Quintessenz des ganzen Gemäldeschatzes, wo überall nur Wahrheit und Natur, edle Einfachheit und tiefer Geist herrscht«, bergen. Hier hingen in der Hauptsache Holländer von bedeutendem Wert, doch auch Deutsche in allerdings seltsamer Zusammenstellung. Denn neben Dürer steht ein Denner und Rafael Mengs. Daß Mannlich seinen in Würzburg entdeckten angeblichen Raffael hier aufhing, liegt durchaus im Sinne der eigentümlichen Anordnung, die Müller mit Recht als ein wahres »Kunstbunterlei« bezeichnet. Unsere heutige Kritik einer solchen Einteilung nach künstlerischen Entwicklungsstufen muß noch schärfer ausfallen, da wir auch in den von Müller noch hochgeschätzten Seicentisten keineswegs mehr die Vollendung der Malerei zu erblicken vermögen.
Der aus solchen Gesichtspunkten für den Maler sich ergebende Eklekticismus mußte zur Unterdrückung jeglicher Selbständigkeit führen. Auf den heranreifenden Künstler aber war noch bei der ganzen Anordnung in erster Linie Rücksicht genommen, wie auch aus Mannlichs schon früher erwähntem Katalog zu den Galerien von München und Schleißheim hervorgeht. Das kunstliebende Publikum kam doch erst an zweiter Stelle und wurde durch diese Aufstellung

in seinem Geschmack und Urteil sicherlich gerade so verwirrt wie der Künstler. Auch in Schleißheim waren die Gemälde nach ähnlichen Grundsätzen geordnet, nur daß hier die durch die Säkularisation erworbenen deutschen Schulen stark vertreten waren und später auch die von Mannlich noch abgelehnten primitiven Italiener Aufnahme fanden.

So groß der in München zusammengeflossene Gemäldeschatz auch war, so waren doch, entsprechend dem Zustandekommen der einzelnen Sammlungen, Lücken vorhanden, die sich um so bemerkbarer machten, als die fortschreitende Kunsterkenntnis einen allmählichen Wandel im Kunsturteil herbeiführte. Systematisch diese Lücken auszufüllen und gerade die fehlenden italienischen Schulen nach rückwärts zu ergänzen, war das Bestreben des Kronprinzen Ludwig, den seine begeisterte Hinneigung zur Antike durchaus nicht hinderte, mit gleicher Energie sich den Bilderankäufen zuzuwenden. Bei den in den Jahren 1808 und 1809 durch Dillis in Italien gemachten, oben angeführten Erwerbungen, die zwar nicht gerade glücklich, dafür aber auch nicht teuer waren, ist wohl schon der Einfluß Ludwigs zu bemerken. Er tritt noch deutlicher im Ankauf der Pariser Bilder hervor, wo uns auf dem Gebiete der Malerei das gleiche Streben wie in der Plastik begegnet, wirklich wertvolle Stücke zu erwerben; für die Albanilandschaft dagegen wird er kaum verantwortlich sein.

Wie für die Skulpturen in Wagner, so hatte Ludwig für die Gemälde in dem Galeriedirektor Dillis seinen Vertrauten. Aber wenn er bei der Glyptothek, die eine ganz neue Gründung darstellte und sein Privateigentum war, frei verfahren konnte, so mußte er bei den Bildererwerbungen behutsamer sein, damit nicht seine Interessen mit denen des Königs zusammenstießen. Immer wieder mahnt er Dillis zur Vorsicht und zum Stillschweigen, daneben aber zu um so eifrigerer Tätigkeit. Nach seinem Regierungsantritt konnte er auch auf diesem Gebiet ungehinderter schalten und über die Mittel frei verfügen. Freilich war ihm das Schicksal nicht immer so günstig wie bei den Dürerporträts, die er im Jahre 1809 um wenige 100 Gulden erhielt. Aber er scheute im gegebenen Fall auch nicht vor hohen Summen zurück. Für die Madonna Tenda Raffaels zahlte er im Jahre 1814 an Sir Thomas Baring aus London die für damalige Verhältnisse recht stattliche Summe von 5000 Lstr, nachdem er schon im Jahre 1808 für das ehemals als Raffaels Selbstbildnis angesehene Porträt Altoviti 49000 Lire ausgegeben hatte.

Auch der erst nach zwanzigjährigen Verhandlungen endlich zustande gekommene Ankauf der Madonna Tempi von Raffael, der Täubin, wie sie in der Korrespondenz stets genannt wird, war schon von dem Kronprinzen eingeleitet worden. Seit dem Jahre 1808 war Ludwig um sie bemüht, und die darüber erhaltene Korrespondenz zwischen ihm, Dillis und dem in Florenz als Unter-

händler tätigen Kupferstecher Metzger bietet ein lebendiges Bild von dem Eifer, ja der Leidenschaft Ludwigs, dies köstliche Gemälde zu erwerben, von den Machenschaften und der Geheimniskrämerei, die angewendet wurden. Natürlich spielten Angestellte des Hauses Tempi dabei eine wichtige Rolle. Schon glaubte Metzger im Jahre 1812 am Ziel zu sein, da zerschlug sich wieder alles. Noch waren die Geldverhältnisse des Besitzers zu günstig, und später, da auch der Marchese das Drängen Metzgers gemerkt zu haben schien, wurden die Forderungen immer höher. Auch die Gefahr, die Täubin fliege in ein anderes Nest, während doch die Pinakothek ihrer harrte, war vorhanden, um so mehr, da ums Jahr 1825 auch preußische Bemühungen um einen Raffael bekannt wurden. Natürlich konnte der inzwischen auf den Königsthron gelangte Ludwig eher die großen Forderungen bewilligen, als der Kronprinz, obgleich er 1812 schon 12000 Scudi geboten hatte. Endlich, im Februar 1828, erfolgte der Verkauf an Metzger um 15100 florentinische Scudi, gleich 75000 Mk.
Schon im Jahre 1814 hatte Ludwig wegen des hohen Preises an Dillis über das Gemälde geschrieben: »....mir genügt, daß sie erwähnten Erzeuger gehabt. Solches hebt eine Sammlung und selbst über den Wert gezahlt, geben sie solcher einen größeren als wohlfeile gute Stücke, deren es viele gibt.« Eine Anschauung, die dem Kronprinzen alle Ehre macht. Bald wurde der Verkauf in Florenz bekannt und der Marchese Tempi von der Kritik bös behandelt. Selbst der Großherzog Leopold, an den sich Ludwig wegen der Ausfuhrerlaubnis persönlich gewandt hatte, gab zugleich mit seiner Einwilligung doch auch seinem Staunen, ja man darf sagen, seinem Unwillen Ausdruck. Noch im Herbst des Jahres 1828 wurde das Gemälde unter Metzgers eigenster Obhut nach München gebracht, wo es der glückliche König nun sein Eigentum nennen konnte und bis zum Jahre 1835 in der Cäcilienkapelle der Residenz aufbewahrte. Dann erst gelangte das Werk in die Pinakothek. Raffaels Ehepaar Doni, das schon früher feil war, wurde auf Wagners ablehnendes Urteil hin nicht angekauft. Zu sehr war in Wagner allmählich der ursprüngliche Maler hinter den Plastiker zurückgetreten, sonst hätte er den Wert der Bildnisse erkennen müssen.
Zu Raffael gesellte sich im Jahre 1829/30 Peruginos herrliche Vision des heiligen Bernhard, die aus Bologna weit unter dem Wert in den Besitz des Königs kam. Ihnen schlossen sich Bilder von Francia und Basaiti, eine Verkündigung von Albertinelli an. Auch nachdem der König schon dem Thron entsagt hatte, gelangten im Jahre 1850 aus seinem Privatbesitz in staatliche Hände Werke wie Botticellis Beweinung, Ghirlandajos Marienaltar von Santa Maria Novella, P. di Cosimos Erzengel, Filippo Lippis Verkündigung, alles Gemälde, die seinem künstlerischen Geschmack alle Ehre machen.

Neben diesen Einzelerwerbungen aber, die alle mit Privatmitteln des Kronprinzen und Königs erfolgten, steht der Ankauf der beiden großen, namentlich die nordischen Schulen umfassenden Sammlungen Boisserée und Wallerstein. Jene, die uns schon näher beschäftigt hat, war allerdings die weitaus bedeutendere und vermehrte die vorhandenen Bestände an Zahl und Wert beträchtlich. Aber auch diese enthielt gute Werke und brachte namhafte Ergänzungen.

Schon zu Maximilian Josephs Zeiten hatten die zahllosen Gemälde, die sich in München aufstapelten, trotz ihrer Verteilung in einzelne Schlösser und die Galerien Schleißheim und München, keinen Platz mehr in den dafür bestimmten Räumen. Bereits um das Jahr 1804 hatte Mannlich den Plan zu einer Erweiterung oder einem Neubau vorgelegt und auch in seinem im Jahre 1805 erschienenen Galeriekatalog angedeutet. In diesem Bau sollten sich Säle und Kabinette befinden, diese wegen der Beleuchtung mit schiefen Wänden versehen. In den hierbei entstehenden Nischen der Gänge könnten plastische Originalwerke und Abgüsse aufgestellt werden, jedoch ist dadurch keineswegs etwa eine Mischung zwischen Gemälden und Bildwerken bezweckt, sondern beide bleiben voneinander getrennt. Immer dringender wurde die Platzfrage, und wir dürfen das oben durch Müller gerügte Durcheinander in dem alten Galeriegebäude Karl Theodors immerhin, wenngleich nur zum geringeren Teil, auch auf diesen Raummangel zurückführen.

Im Jahre 1822 begannen die näheren Verhandlungen, angeregt durch eine Eingabe des Galeriedirektors Dillis und des Hofbaumeisters Klenze. In Anbetracht der Unzulänglichkeit des bisherigen Gebäudes wird ein Neubau vorgeschlagen, dem auch der König, vom Kronprinzen beeinflußt, zustimmt. Schon überlegt dieser die Namen der Maler, deren Statuen das Gebäude schmücken sollen. Aber die Ministerien der Finanzen und des Innern machen allerlei Schwierigkeiten, und Dillis, der zuerst doch den Neubau mit befürwortet hat, ist plötzlich mehr für die Erweiterung und den Umbau der alten Galerie. Denn sie sei ruhiger und staubfreier, auch feuersicherer als der geplante Neubau, dessen Platz, der ehemalige gräflich Rechbergsche Garten, mitten im Lärme der Straßen und Bierhäuser liege. Aber mit diesem Gutachten kommt Dillis schlecht beim Kronprinzen an, der ihm am 23. August 1822 energisch schreibt: ».... Machen Sie nicht, daß durch Ihre Schuld der Bau unterbleibt. Dem Staub ‹aber meistens ist Kot›, dem Staub sage ich, ist leicht abzuhelfen, und wo giebt es keine Feuersgefahr! Die Galerie müßte dann am Ende der Stadt gebaut werden, wo keine Gebäude stehen, und verhindert müßte dann noch werden, daß je welche hinkommen. Gegen Vergrößerung der jetzigen Galerie und den Bau in dem darum zu zerstörenden Salabert-‹pavillon royal›

DIE ÄLTERE PINAKOTHEK ZU MÜNCHEN

Garten, gegen beides bin ich erklärt. Mit letzterem kam mir jahrelang Klenze und ich war dagegen, wie ich jetzt dagegen bin. Übrigens ist Münchens gute Löschanstalt bekannt. Ich hoffe, lieber Dillis, daß Sie mich nie hindern werden, mich immer nennen zu können Ihren Ihnen wohlgewogenen Ludwig Kronprinz.«
Auf solches Drängen hin mußte Dillis, dessen Schwanken ohnehin nicht recht begreiflich ist, seinen Vorschlag fallen lassen, und wir sehen ihn nun künftig ganz an der Seite des Kronprinzen. Noch waren manche Widerstände der staatlichen Instanzen zu überwinden, aber als im Mai 1823 auch die Kunstkommission der Akademie der Bildenden Künste in der Mehrheit einem Neubau zustimmte, war dieser beschlossene Sache. Nach erneutem Hin und Her wurde auch die Platzfrage im Sinn des Kronprinzen, der seine Vorschläge lange insgeheim mit Dillis besprochen und die jetzige Stelle frühzeitig ins Auge gefaßt hatte, entschieden und die Grundsteinlegung auf das Namensfest des Königs im Jahre 1825 festgesetzt. Da machte der Tod des Monarchen einen neuen Aufschub notwendig und erst im Jahre 1826 erfolgte die Grundsteinlegung und zehn Jahre darauf die Eröffnung. Nun aber stand Ludwig nicht mehr an zweiter Stelle, sondern an der Spitze des Staates und konnte, ohne auf das Stillschweigen anderer oder allerlei geheime Winkelzüge angewiesen zu sein, ohne allzu ängstlich die Kosten berechnen zu müssen, den Bau fördern.

Wenn das Gebäude für die plastischen Werke, die in ihrem Hauptbestande der Antike angehörten, auch äußerlich durch Anlehnung an antike Formen seinen Zweck andeutete, so war ähnlich für die Gemäldegalerie der Gedanke an einen Palast großen Stiles in den Formen der italienischen Renaissance maßgebend. Auch hier sollte ein würdiges und reiches Gewand dem kostbaren Inhalt entsprechen. Die Lage des Gebäudes selbst, dessen Richtung von Osten nach Westen geht und dessen Hauptfassaden somit streng nach Süden und Norden gelegen sind, ist dergestalt gewählt, daß es nach allen Seiten freisteht und mit gärtnerischen Anlagen umgeben ist. Durch diese Orientierung ist die günstige Beleuchtung für Seitenfenster, das Nordlicht, erreicht, und der freie Platz verhindert eine Verminderung des zuströmenden Lichtes ebenso, wie er die Feuersgefahr abschwächt. Nur an einer Seite erhielt das Gebäude, das im wesentlichen in Kelheimer Sandstein und gelblichen Ziegeln ausgeführt ist, eine reichere Dekoration. Am ersten Stockwerk der Südfassade ziehen sich offene Loggien hin. Sie gliedern nicht nur das Bauwerk stärker, sondern sollen durch ihren Freskenschmuck dem Beschauer eine gewisse Erholung von dem ermüdenden Anblick der Gemäldesäle gewähren und die für das Aufstellen von Bildern ungeeignete Südseite organisch in die Flucht der Säle und zugleich in die Kunstbetrachtung ein-

schließen. Hierdurch wird, wie durch die Festsäle der Glyptothek, ein ursprünglich architektonischer und auf die Verwertung der gleichzeitigen Kunst gerichteter Gedanke mit den Rücksichten auf das besuchende Publikum verbunden und eine zwar nicht einwandfreie, aber doch immerhin bemerkenswerte Abwechslung erreicht.

Das noch verhältnismäßig unentwickelte Erdgeschoß, dessen schlechtere Beleuchtung und Raumeinteilung durch die darüberliegenden Bildersäle mitbedingt sind, wurde für die Künste bestimmt, die in näheren Beziehungen zur Tafelmalerei stehen. So wurden hier die Vasensammlung, an der sich die antike Malerei ebenso eigentümlich wie selbständig äußert, dann die Kupferstiche und Handzeichnungen untergebracht. Doch blieb auch jetzt noch die Verwaltung der Handzeichnungen von der des Kupferstichkabinetts getrennt und wurde erst im Jahre 1846 mit ihm vereinigt. Eine monumentale, aber keineswegs allzu anspruchsvolle Treppe führt nach dem ersten Stock, der die vorzüglichsten Gemälde birgt.

Seine bedeutendste Einrichtung besteht darin, daß hier von vornherein eine Trennung zwischen Sälen und Kabinetten eintrat. Man ging von dem durchaus richtigen Gedanken aus, daß große Gemälde weitere Räume beanspruchen als etwa die holländischen Kabinettbilder. Hieraus ergab sich ganz von selbst die Lösung der Beleuchtungsfrage dergestalt, daß die großen Säle Oberlicht, die Kabinette Seitenbeleuchtung und zwar, da sie nach Norden liegen, das beste Licht erhielten. Daß die Beleuchtung noch nicht durchaus befriedigend ausfiel, war um so natürlicher, als es sich hier um einen ersten großen Versuch bei einer Aufgabe handelte, die bis auf den heutigen Tag die größten Schwierigkeiten bietet und nur durch Kompromisse gelöst werden kann. Um so wichtiger ist die vorbildliche Einteilung, die Klenze hier gefunden und angewendet hat. Auch die Anordnung der Eingänge in die Kabinette zunächst den Fenstern an den Seitenwänden, bietet dem Besucher die Annehmlichkeit, nie auf das Fenster zuschreiten zu müssen und dadurch geblendet zu werden. Durch ein reich dekoriertes Vestibül, das die Porträts der Stifter der Sammlung enthielt, gelangt man in die Flucht der sieben Oberlichtsäle von verschiedener Länge, gleicher Breite und Höhe, die naturgemäß für die größeren Bilder bestimmt waren. Ihnen reihen sich 23 Seitenkabinette an.

Wie die Glyptothek, so sollte auch der die Gemälde bergende Bau durch eine reiche innere Ausstattung sich seines kostbaren Schatzes würdig zeigen. Lambrien und Türgewände sind in Muschelmarmor gehalten, die Decken zeigen vielfach reiche Dekoration und die gesamten Wände wurden mit grünem und rotem gewässerten Damast bespannt. In der Anordnung der Bilder aber wurde von Anfang an im Gegensatz zu der früheren Aufstellung die histo-

rische Grundlage festgehalten und so verfahren, daß den großen Sälen stets die entsprechende Anzahl von Kabinetten für die Gesamtheit einer Schule beigefügt wurde, also auf drei italienische Säle neun italienische Kabinette entfielen. Bis fast in die neueste Zeit hinein zeigte sich die Pinakothek in diesem Gewand dem Beschauer, entsprechend dem Zustandekommen der Sammlungen und der Eigenart Ludwigs I., indem sich auch hier der fürstliche Standpunkt des XVIII. Jahrhunderts mit dem das Recht der Öffentlichkeit auf die Museen anerkennenden Gedanken begegnete. Denn wie die Fürstenbilder der reich ausgestatteten Vorhalle, die prächtige Dekoration und die damastene Wandbekleidung an die Sammlungsgründer und die Zeiten erinnerten, da die Bilder die Prunkräume der Schlösser schmückten, so entsprach die Anordnung des Ganzen den modernen Forderungen, und jedermann konnte die Bilder mit Leichtigkeit betrachten und aus ihnen künstlerischen Genuß und wissenschaftliche Belehrung schöpfen.

Eine große Aufgabe hatte der Architekt bewältigt. Für die Gemälde, die den bestimmenden Hauptinhalt bildeten, war ein selbständiges Gebäude geschaffen, in dem zugleich architektonische und dekorative Gesichtspunkte mit denen einer möglichst günstigen und sicheren Unterbringung des kostbaren Schatzes verbunden waren. Noch war nicht alles völlig befriedigend: das Untergeschoß erscheint zu gedrückt, die Beleuchtung der Oberlichtsäle kellerartig, die Betonung architektonischer Gedanken und prunkvoller Ausstattung im Inneren zu aufdringlich und die Häufung der Gemälde in den einzelnen Räumen zu dicht. Aber diese Bedenken wurden großenteils erst in einer späteren, in der Einrichtung von Museen weiter vorgeschrittenen Zeit laut, und mit Recht anerkannte man in jenen Tagen rückhaltlos die großen Vorzüge und den vorbildlichen Wert dieses Galeriegebäudes.

Ausschließlich den Gemälden vergangener Kunstperioden war die nach griechischem Vorbild so benannte Pinakothek bestimmt. Zudem enthielt sie nur das Bedeutendste aus dem über 9000 Nummern zählenden bayrischen Gemäldeschatz. Schon unter Maximilian war, wie wir sahen, aus diesem riesigen Bestand in Augsburg eine Zweiggalerie begründet worden. Ludwig I. erweiterte auch diese Gründungen. Wenn er auch einzelne Bilder, wie etwa den Mauritius Grünewalds, im Jahre 1836 aus Aschaffenburg nach München verpflanzte, so sorgte er gerade auch für diese Zweiggalerien und namentlich für Nürnberg, wo er am Ende der zwanziger Jahre in der hierfür geeignet erscheinenden Moritzkapelle eine Gemäldesammlung einrichtete. Allerdings hingen die Bilder dort zum großen Teil recht ungünstig, aber die einst im Mittelpunkt des künstlerischen Lebens stehende ehemalige freie Reichsstadt hatte damit doch einen wertvollen Zuwachs zu ihren eigenen auf der

Burg bewahrten Gemälden erhalten. Gerade diese Absicht, auch andere größere Städte an dem reichen Vorrat von Gemälden zu beteiligen, war durchaus richtig. Sie führte dazu, das Kunstinteresse dort wach zu erhalten und zu fördern, wo es einst durch kunstfreudige Fürsten oder freie Organisationen gepflegt war, und entlastete zugleich die hauptstädtische Zentralgalerie. Selbstverständlich wurde dabei das künstlerische Eigenleben der Vergangenheit, das sich ja in Augsburg und Nürnberg mit besonderer Kraft und Bestimmtheit entfaltet hatte, berücksichtigt. Schleißheim dagegen sank, entsprechend seiner Lage, allmählich mehr zu einem, allerdings noch manch hervorragendes Werk besitzenden Depot herab.

Trotz seinem in der Glyptothek und Pinakothek so monumental geäußerten Interesse für die hohe Kunst der Vergangenheit, vergaß Ludwig doch nicht die teilweise ebenfalls schon von seinen Vorgängern begründeten übrigen Sammlungszweige. So hat er wiederholt persönlich die damals etwas lässige Direktion des Kupferstichkabinetts, wenngleich ohne größeren Erfolg, auf bedeutende Auktionen hingewiesen. Auch die außereuropäische Kunst beachtete er und kaufte einmal in Neapel eine chinesische Sammlung. Sie wurde mit anderen Neuerwerbungen und mit den aus den früheren Zeiten vorhandenen Beständen in dem Gebäude der ehemaligen Gemäldegalerie unter dem Namen der Vereinigten Sammlungen aufgestellt. »Eine Sitten- und Kulturgeschichte in Werken der bildenden und gewerblichen Kunst, und daher, in Verbindung mit den Altertümern des Antiquariums, ganz geeignet, die wissenschaftliche Grundlage für das Studium und Verständnis der übrigen Kunstsammlungen Münchens abzugeben«, führt Marggraff nicht mit Unrecht in seiner Beschreibung von Münchens Kunstinstituten hierüber aus. Im ersten Saal fanden sich römische Altertümer, Graburnen, Waffen und Hausgeräte. Im zweiten Saal sah man neben ägyptischen Mumien hauptsächlich griechische und römische Antikaglien, darunter die Dodwellschen Bronzen und einen wertvollen Goldschmuck. Daran schloß sich die chinesisch-japanische Abteilung und an sie eine Menge ostindischer, neuseeländischer, lappländischer, brasilianischer, mexikanischer und peruanischer Gegenstände. Es handelte sich bei diesen durchaus um eine ethnographische Sammlung, die sich allerdings ohne rechten Übergang an die antike Kleinkunst anschloß. Ebenso unvermittelt folgten ihr Elfenbein- und Holzschnitzereien, sowie Bronzearbeiten vom frühen Mittelalter bis hinein in spätere Zeiten, während der Abschluß durch besonders merkwürdige Waffen und Reitzeuge gebildet wurde. Waren die einzelnen Abteilungen, wenigstens räumlich, systematisch voneinander getrennt, so zogen sich durch fast alle Säle die phelloplastischen Nachbildungen nach den Ruinen antiker römischer Bauwerke und des Heidelberger Schlosses. Verschiedentlich begegnen uns in dieser

KÖNIG FRIEDRICH WILHELM III. VON PREUSSEN ALS IMPERATOR
BRONZESTATUE VON A. KISS IM LICHTHOF DER TECHNISCHEN HOCH-
SCHULE ZU CHARLOTTENBURG, EHEMALS IN DER ROTUNDE
DES ALTEN MUSEUMS

Aufstellung Gegenstände, die schon in der Kunstkammer vorhanden waren, und in der ganzen Anordnung und dem Zusammenhang der hier untergebrachten Sammlungen finden wir überhaupt noch Tendenzen, die auf jene vergangenen Zeiten zurückweisen. Zugleich aber lagen auch hier die Keime zu künftigen selbständigen Abteilungen, die um so beachtenswerter sind, als die Lostrennung von den Werken der hohen Kunst vollständig durchgeführt ist.

IN den Jahren, da sich in München die großen Museumsbauten und ihre Ausstattung mit kostbaren Werken vollzogen, war man auch in Berlin nicht untätig gewesen. Das Wort, das Friedrich Wilhelm III. nach dem Zusammenbruch Preußens gesprochen hatte, daß die Nation durch geistige Kräfte ersetzen müsse, was ihr an materiellen verloren gegangen sei, sollte nicht nur durch Gründung der Universität den Wissenschaften, sondern auch durch Förderung des Museumsgedankens den Kunstsammlungen zugute kommen. Ja, schon vor dem Jahre 1806 waren, wie wir sahen, auf manchen Gebieten recht bedeutende Ankäufe erfolgt. Wenn die Gemäldesammlung der Hohenzollernkönige den Münchener Schätzen nicht gleichkommen konnte, so war man in bezug auf die Antike wenigstens insofern besser daran, daß man sich auf die Vergangenheit stützen konnte, ohne einen vollständig neuen Zweig erst begründen zu müssen. Freilich war auch hier, trotz einzelner hervorragender Stücke, das Mittelgut bei weitem überwiegend. Indem aber allmählich der seit Anfang des Jahrhunderts durch Henry erstmals ausgesprochene Gedanke eines alle Gebiete umfassenden Museums in den Vordergrund trat, begann auch die Ergänzung des Vorhandenen den König lebhafter zu beschäftigen. Sofort wird dabei ein bemerkenswerter Gegensatz zwischen Berlin und München deutlich. Hier machte ein mit ausgesprochener Kunstliebe und nach persönlichem Geschmack und Urteil sammelnder Fürst seine Schätze der Allgemeinheit zugänglich, dort erkannte ein für die Kunst keineswegs sonderlich interessierter Monarch in dem Museumsbau eine Pflicht, die der in seiner Person verkörperte Staat gegenüber den Untertanen zu erfüllen habe. Von vornherein äußerte sich dies in der Art der Erwerbung ebenso, wie in dem dabei verfolgten Geschäftsgang. Die Ungeduld und treibende Kraft des oft leidenschaftlich erregten Sammlerkönigs, der manche große Erwerbung zu verdanken war, wurde durch den langsamen Instanzenweg, zu dem noch die Bedächtigkeit der königlichen Entscheidung kam, ersetzt. Die beträchtlichen Summen, die der Liebhaber, selbst wenn sie ihm zu hoch erschienen, dennoch für ein ausnehmend köstliches Werk bereitwillig opferte, fehlten bei der Unterstellung der Museen unter ein bestimmtes staatliches Ressort, das noch viele

andere Anstalten zu berücksichtigen und finanziell auszustatten hatte. Dafür aber wurde eine gleichmäßigere Entwicklung sämtlicher Sammlungszweige angebahnt und von Anfang an der öffentliche Zweck und die systematische Ausgestaltung und Gliederung stärker betont. Ein Weg, der, wenngleich zuerst weniger glänzend, doch die Berliner Sammlungen schließlich an die Spitze der deutschen Kunstinstitute führte.

Mit den im Jahre 1815 aus Paris zurückkehrenden Kunstschätzen kam auch die dort um über 500000 Frcs. erworbene Gemäldesammlung Giustiniani nach Berlin. Noch bevorzugte der Geschmack der leitenden Kreise auch hier das Seicento, und die Hauptwerke dieser Galerie bestanden aus Bildern von Caravaggio, den Carraccis, Guido Reni und anderen. Doch war darunter immerhin auch Palma Vecchio, Lorenzo Lotto, sogar Ghirlandajo vertreten. Je mehr aber der Gedanke an einen Museumsbau greifbare Gestalt annahm, desto umfangreicher wurden die Ankäufe. Dabei wurden gerade ganze Sammlungen aufgekauft, um teils bisher weniger berücksichtigte Gebiete sofort genügend vertreten zu sehen, teils das Vorhandene wesentlich zu ergänzen. Erhielt man hierdurch auch allzuviele Werke zweiten Ranges, so waren darunter doch immer auch wertvolle Stücke, und man konnte namentlich die von Anfang an beabsichtigte historische Entwicklung reiner durchführen. Der wichtigste hierher gehörige Ankauf war der uns schon bekannte der Sammlung Solly. Dazu trat im Laufe der zwanziger Jahre die Sammlung des Generalkonsuls Bartholdi aus Rom, auf die schon Graf Ingenheim aufmerksam gemacht hatte und die Majoliken, kleinere Antiken und besonders schöne Bronzen, Mosaiks, auch etruskische Funde, sowie einzelne Robbiaarbeiten enthielt. Die Vasen erfuhren durch die reichhaltige Sammlung des österreichischen Generalleutnants von Koller einen Zuwachs, der sie zu einer der besten ihrer Art an Zahl und Wert erhob. Daneben enthielt dieser Kauf Terrakotten, Glasgefäße, Bronzen, einzelne Marmorwerke und ägyptische Altertümer. Auch der Ankauf der etrurischen Sammlung des Hofrats Dorow erfolgte damals, trotz Hirts und Levezows Einspruch.

Die Ägyptische Abteilung erhielt im Jahre 1823 durch den Erwerb der Sammlung des Generals von Minutoli, sowie durch die 1826 angekaufte Sammlung des Triesters Passalacqua, die insbesondere Alexander von Humboldt angelegentlich empfahl, eine in Deutschland bisher unerreichte Ausdehnung. Neben Mumien standen hier bedeutende Kolossalstatuen, zahlreiche Skarabäen, wertvolle Papyri und kleinere Kunstwerke, namentlich auch ganze Gräberfunde in ihrem vollständigen Zusammenhang. Passalacqua, der seine ursprüngliche Forderung von 300000 Frcs. auf 100000 ermäßigt hatte, kam selber nach Berlin, um das Auspacken zu überwachen und wurde hier gleich als Direktor

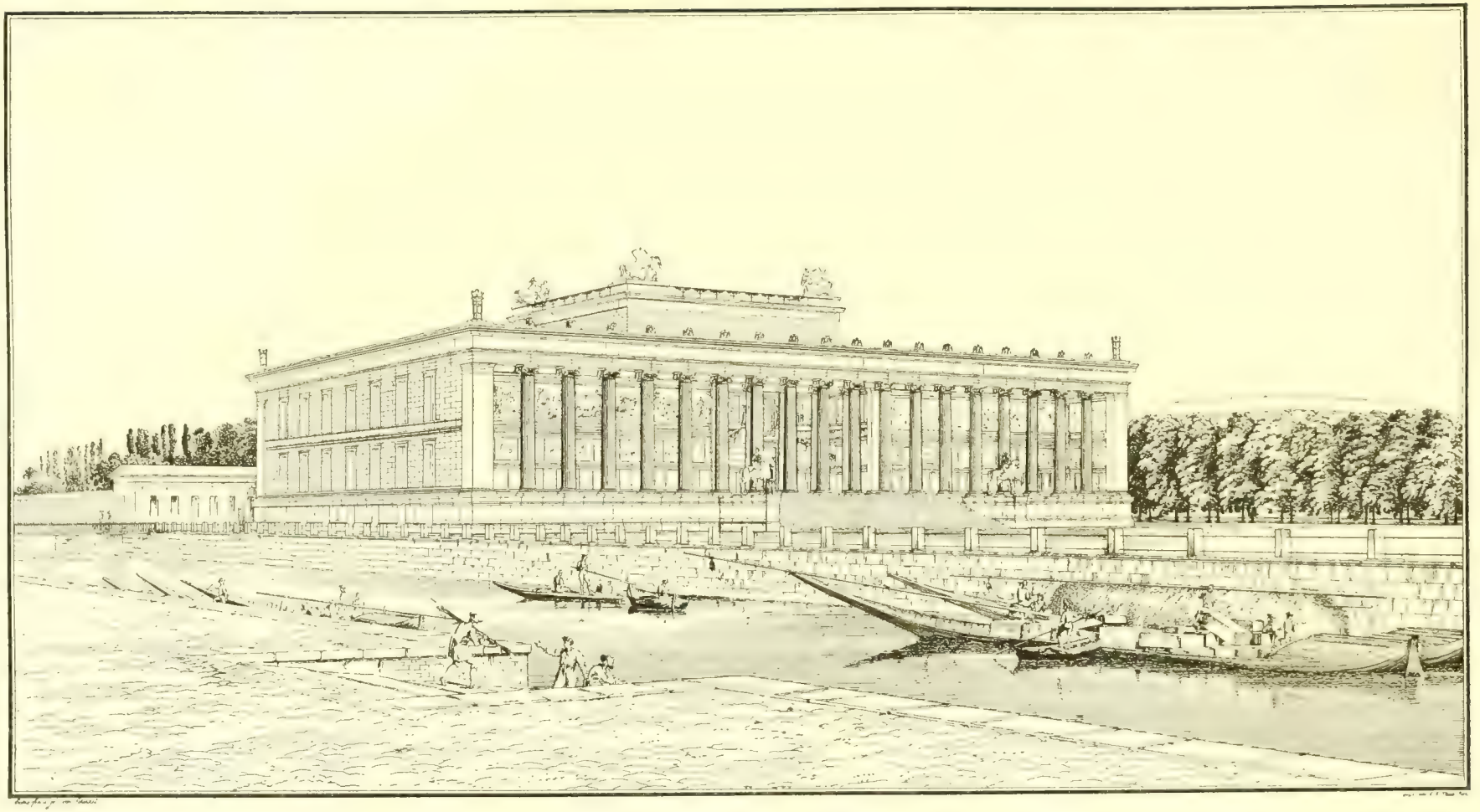
festgehalten. Auch die an sich schon so reiche Gemmensammlung wurde durch die des Malers Hackert bereichert. Goethe hatte über die wenigen, aber sehr guten antiken Steine geschrieben: »Diese Steine würden sämtlich zur größten Zierde auch selbst eines reich ausgestatteten Kabinetts dienen.« Fast gänzlich hatte bisher eine Kupferstich- und Handzeichnungsammlung in Berlin gefehlt. Aber auch hier wurde die Lücke bald durch eine der hervorragendsten Privatsammlungen ausgefüllt. Schon im Jahre 1826 empfahl der preußische Generalpostmeister von Nagler den Ankauf der nicht unbedeutenden Sammlung des verstorbenen Grafen von Lepel. Im Jahre 1835 wurden nach langen Verhandlungen Naglers eigene großartige Bestände erworben, nachdem er in uneigennützigster Weise seine Forderungen soweit nur irgend möglich herabgesetzt hatte. Unermüdlich hatte er, unterstützt von einer bedeutenden Sachkenntnis, durch eine lange Reihe von Jahren seine Schätze erweitert und vervollständigt und besonders auf Stiche und Drucke des XV. Jahrhunderts in möglichster Vollständigkeit Wert gelegt.

Weniger glücklich als diese Ankäufe war der antike Einzelerwerb in Rom, wenngleich Wagners Urteil, das den Unterhändlern jede Kennerschaft aberkannte, einer gewissen Nebenbuhlerschaft entspringen mochte. Die Hauptursache lag in den geringen verfügbaren Mitteln, sowie in dem umständlichen Geschäftsgang, der ein selbständiges und rasches Zugreifen unmöglich machte. So mußten die Vermittler — eine immerhin anerkennenswerte patriotische Tat — öfter die Werke auf eigene Rechnung erwerben, um sie nachher dem preußischen Staat zum Kaufe anzubieten. Auf diese Weise kamen 1816 durch Frau von Humboldt die beiden Badewannen aus den Thermen Diocletians nach Berlin, deren Restauration und Transport dann allerdings bedeutende Summen verschlang und die Beteiligten schon eine Ablehnung des Königs befürchten ließ. Rauch war während seines italienischen Aufenthaltes namentlich für den Ankauf von Abgüssen tätig und besorgte die der vollständigen Aegineten, wie er auch später die Gipse der Elgin-Marbles gegen die nun erstmals abgeformte Lykomedesgruppe eintauschte. Aus der Sammlung Colonna, die im ganzen angeboten war, erwarb Niebuhr die schöne als Luna restaurierte Diana. Dann kaufte Graf Ingenheim eine Anzahl von Antiken, worunter besonders die in der Villa des Lucius Verus gefundene Schreitende Diana ‹Amazone›. Für weitere Ankäufe war der Bildhauer Emil Wolff sehr tätig. Er besorgte nicht nur eine Reihe von Statuen, wie die überlebensgroße römische Konsularstatue, einen Jupiter und Athlet, eine Venus, einen Faun, einen Dornauszieher, Reliefs, Büsten und Sarkophage, sowie deren Restauration, sondern er reiste auch nach Griechenland, woher schon einige Geschenke durch Roß und Schaubert gekommen waren. Allerdings war diese Mission erfolglos, denn die von einem

Reisenden eingegangenen Berichte betrafen wertlose Funde, und eigene Ausgrabungen, die auch Wolff als einzig richtiges Mittel empfahl, scheiterten an der Kostenfrage.

In die Gemäldesammlung brachte das Ende der zwanziger Jahre durch Rumohrs Italienreise verschiedene wertvolle Bilder, darunter neben früheren Italienern Werke Botticellis, Filippino Lippis, Piero di Cosimos Venus und Mars und A. del Sartos Porträt seiner Frau. Im Jahre 1827 hatte man zudem für 8500 Scudi die Raffaelsche Madonna Colonna, auf die Graf Ingenheim schon drei Jahre früher hingewiesen hatte, von der Familie Lante erworben. Durch die langen Verhandlungen war auch hier, ähnlich wie bei der Madonna Tempi in München, der Preis nur gestiegen, und nach ihrem Ankauf schien die Ausfuhrerlaubnis auf Schwierigkeiten zu stoßen, doch schlug sie der Papst selber mit den charakteristischen Worten nieder: »l'amicizia del Rè di Prussia m'importa assai più che il possesso di un quadro.« Zehn Jahre später, nach den Kölner Wirren, hätte die Antwort wohl wesentlich anders gelautet. Im Jahre 1829 kam hierzu noch die Madonna mit Hieronymus und Franziskus von Baron von der Ropp. Der Eyckssche Altar Sollys war 1823 durch die guten alten Kopien der Lammanbetung und Gottvaters von Michael Coxie ergänzt worden. Sie waren im Jahre 1809 zusammen mit den übrigen Kopien durch den General Belliard aus Spanien entführt und in Brüssel einzeln verkauft worden.

Zudem war auf den schon im Jahre 1820 ergangenen Befehl des Königs eine Auswahl aus den Gemälden der königlichen Schlösser erfolgt, die allerdings mit ihren rund 400 Nummern für die Gemäldegalerie durchaus nicht so ausschlaggebend wurde, wie die zum gleichen Zwecke abgesonderten Bildwerke für das Antikenmuseum. Dafür aber besaßen die 1200 Bilder, die nun aus den Schlössern, aus den stark reduzierten Sammlungen Solly und Giustiniani, sowie aus den Einzelerwerbungen der zwanziger Jahre unter mancherlei Schwierigkeiten und Nachprüfungen von einer Kommission ausgewählt worden waren, einen Vorzug, der das Fehlen manchen Meisterwerkes fast auszugleichen vermochte. Es war, besonders für die italienischen Schulen des Quattrocento, eine historische Reihenfolge gegeben, die bis auf den heutigen Tag ein Charakteristikum der Berliner Gemäldegalerie bildet. Dies aber war um so wichtiger, als die Kunstwissenschaft gerade begann, auf jene Epoche ihr erhöhtes Interesse zu richten und die schon geschilderten Münchener Ankäufe dieser Richtung durchaus nicht den Umfang und Wert des Berliner Bestandes zu erreichen vermochten. Dagegen traten allerdings, besonders durch die bedauerliche Zurückhaltung der Regierung gegenüber der Sammlung Boisserée, die deutschen Schulen stark zurück, und es war eine ungeheuerliche und allzu



ALTES MUSEUM ZU BERLIN
AUS SAMMLUNG ARCHITEKTONISCHER ENTWÜRFE VON K. F. SCHINKEL. BERLIN 1866

schmeichlerische Übertreibung, wenn Bunsen in seinem unten näher angeführten Gutachten an den König die Sammlung auch nach dieser Hinsicht als einzigartig in Deutschland bezeichnete. Fehlten doch fast vollständig die deutschen Malerschulen des XV. Jahrhunderts und mußte die Galerie noch auf lange Zeit einen Dürer völlig entbehren.

Viel besser stand es wieder mit den Niederländern und Holländern, deren frühere Meister durch die Sammlung Solly, deren spätere durch die Bilder aus den Schlössern gut, wenngleich durchaus nicht lückenlos vertreten waren. Konnte man auch mit den acht Rubens den Vergleich mit München nicht wagen, so besaß man doch von Rembrandt eine erlesene Zahl von Gemälden, wovon neun aus den Schlössern gekommen waren. Von den übrigen Meistern wurde allerdings mancher Name wie Hals, Brouwer, Terborch, die Ostade vermißt, doch waren Ruysdael, Wouwerman, die Teniers und manch anderer vorhanden. Zu den späteren Italienern aber hatten die Schlösser vor allen Dingen Correggios Leda geliefert und die Sammlung Giustiniani des Guten fast zu viel getan.

Mit Recht konnte W. von Humboldt, der Vorsitzende der für die Einrichtung des Museums bestimmten Kommission, in seinem Bericht vom Jahre 1830 an den König gerade den historischen Wert der Sammlung hervorheben, ohne ihre Lücken zu verschleiern oder zu verschweigen. Die Vorschläge des bedeutenden Mannes, dessen organisatorisches Genie bei der Gründung der Universität schon so glänzende Proben bestanden hatte, gingen nun in erster Linie dahin, für die Gemälde und die Antiken die vorhandenen, durchaus bescheidenen Mittel nicht zu verzetteln, sondern lieber für einzelne bedeutende Werke zusammenzuhalten. Wirklich sachkundige Männer, dann aber auch mit den nötigen Vollmachten ausgestattet, sollten ohne große Ängstlichkeit mit den Ankäufen betraut werden, wobei für die Gemälde der Kunstkenner wohl über den Künstler, für die antiken Bildwerke wegen der notwendigen Kenntnis des Materials und der Technik dieser über jenen zu stellen wäre. Von besonderer Bedeutung war sein weiterer Vorschlag, daß zur Entscheidung für alle wichtigen Fälle eine Kunstkommission, bestehend aus Künstlern und den einzelnen Abteilungsdirektoren, eingesetzt würde, wodurch diese nicht bevormundet, sondern entlastet würden und zugleich wieder beide Richtungen, der Künstler und Kunstgelehrte, zur Geltung kämen. Solche Vorschläge waren um so wichtiger und notwendiger, als in diesen ganzen Zeiten verschiedene Richtungen und Strömungen gegeneinander arbeiteten und die Ratschläge, die sich an den Monarchen herandrängten, recht verschiedener Natur waren. Da mochte es dem Könige oft wirklich nicht leicht werden, die Entscheidung zu fällen, zumal die ihm innewohnende Sparsamkeit stets wieder vor allzu großen Ausgaben zurückschreckte.

Unter diesen Vorschlägen war besonders einer, gegen den sich auch Humboldts Gutachten zu richten scheint, den künstlerischen Aufgaben der Museen gefährlich. Bunsen, der sich auf seine ästhetischen Interessen stets viel zugute tat, vertrat in einer vom September 1828 datierten Denkschrift diese anderen Anschauungen. Obwohl bei der Beschränktheit der vorhandenen Mittel Originalankäufe so gut wie ausgeschlossen seien, könne man eine umfassendste, vollständigste und gemeinnützigste Kunstsammlung doch erhalten, wenn man sich auf die Anschaffung zahlreicher Abgüsse und Zeichnungen nach antiken Werken beschränke. Die Gipsabgüsse vermöchten bei dem Vorhandensein einiger Originalwerke eine lebendige Vorstellung zu ermöglichen. Neben der Aufgabe der Museen, den Sinn für das Schöne zu bilden, stehe eine kunsthistorische und wissenschaftliche: an einer möglichst zusammenhängenden historischen Reihe von Darstellungen den Entwicklungsgang der Kunst zu erläutern und die in den Kunstwerken niedergelegten Vorstellungen der Alten aus dem religiösen, bürgerlichen und häuslichen Leben zu erklären. Abgesehen davon, daß diese Auffassung nur eine Seite der Kunstsammlungen berücksichtigte, war völlig falsch der daraus gezogene Schluß, Stiche und Zeichnungen könnten für solche Zwecke die Stelle der Originale vertreten. Man braucht nur einen Blick etwa in die oben angeführten Galeriewerke des XVIII. Jahrhunderts und auf die nach Zeichnungen hergestellten Reproduktionen in unseren älteren Kunstgeschichten zu werfen, um sich von der Haltlosigkeit dieser Anschauungen zu überzeugen. Ein Glück, daß der Vorschlag der mühsamen und zwecklosen Anlage eines auf so ungenügenden Reproduktionsmitteln beruhenden kunsthistorischen Apparates, für den Bunsen in Professor Gerhard aus Breslau auch die geeignete Persönlichkeit an der Hand hatte, nur bedingten Anklang fand. Nicht nur Humboldt, sondern auch Rauch als Künstler verurteilten diese Pläne scharf und nicht erfolglos.

Etwas anderes war es mit den Gipsabgüssen, für die auch Rauch, wie wir sahen, eifrig tätig war und sogar auf Anregung Boisserées die Abformung mittelalterlicher Skulpturen anstrebte. Wenn Sulpice Boisserée dabei die Kölner Domskulpturen und eines der dort vorhandenen Grabmonumente empfahl, so lag dies ganz im Sinn seiner besonders auf den Kölner Dom gerichteten Interessen. Auch für die Gemäldegalerie lauteten Bunsens Vorschläge ähnlich. Zwar sollten die Ankäufe nicht völlig eingestellt werden, aber anstatt für sie viel Geld auszugeben, wäre es vorteilhafter, die Raffaelschen Stanzen und Teppiche, sowie die Sixtinische Decke und ähnliches durch tüchtige Meister in Originalgröße kopieren zu lassen. Das Beste hierbei war noch, daß er für die doch nicht ganz überflüssig gehaltenen und zur Ergänzung der Lücken notwendigen Ankäufe Rumohr als Agenten vorschlug. Aber was vermochte dieser

mit 6000 Talern jährlich zu erwerben in einer Zeit, in der die Madonna Tempi Raffaels, der doch in Berlin noch kaum vertreten war, allein auf 15000 florentinische Scudi zu stehen kam. Wohin wäre bei der genauen Verfolgung dieser Prinzipien das auf eine so breite Grundlage gestellte Berliner Sammelwesen gekommen? Hätte sich für einen solchen kunsthistorischen Apparat die Anschaffung so wertvoller und auch künstlerisch ausgezeichneter Sammlungen gelohnt? Wäre die Errichtung eines großen, Übersichtlichkeit und Raum bietenden Museums dann nicht eine ungeheuere Verschwendung gewesen?
Dieses Museumsgebäude aber, das die bisher verstreuten Kunstsammlungen in sich vereinigen sollte, war seit dem Jahre 1822 durch Um- und Ausbau der im Akademiegebäude vorhandenen Stallungen und Nebenanlagen beabsichtigt. Bald jedoch reifte in dem mit der Bauleitung betrauten Architekten Schinkel, den ein solcher Umbau wenig locken mochte, der Plan zu einem vollständig neuen selbständigen Museumsgebäude, wie es damals in München für die Antike schon errichtet, für die Gemälde eben vorbereitet war. Im Januar 1823 macht er seine erste Eingabe an Friedrich Wilhelm III. und weist unter geschickter Ausnützung der königlichen Sparsamkeit auf eine bedeutende Kostenverminderung durch den Neubau hin. Berlins schönster Platz, beim Lustgarten, soll mit diesem neuen Bauwerk geschmückt werden. Und nun enthüllt sich das geniale Projekt, das eine vollständige Veränderung des dortigen Geländes vorsieht. Ein Spreearm muß zugeschüttet, der Kupfergraben für die Schiffahrt erweitert werden; Brücken sind zu ändern, Grundstücke zu erwerben, und doch bleibt alles im Rahmen der ausführbaren Möglichkeit. Das Gebäude selbst aber soll der Umgebung entsprechend keinen dürftigen, sondern einen monumentalen und zugleich einfachen Stil aufweisen. Seine Säulenstellung sei mit Rücksicht auf den alten Dom gewählt, sein erhöhter Unterbau biete Schutz gegen Feuchtigkeit und zugleich Räumlichkeiten zum Vermieten. Daß sich der Stil der Antike näherte, war in Anbetracht der Persönlichkeit Schinkels selbstverständlich.
Trotz der mehr als nichtigen Einsprüche A. Hirts, der damals in Berlin die Stelle eines unfehlbaren Kunstrichters für sich beanspruchte, fand dieser Plan im April 1823 die Genehmigung des Königs, allerdings mit der strengen Weisung, daß er die für den Umbau veranschlagten Kosten von 700000 Talern nicht überschreiten dürfe. Schon bei der Fundamentierung ergaben sich aus dem feuchten Baugrund Schwierigkeiten, die das Einrammen eines Pfahlrostes, der »Zahnstocher«, notwendig machten. Aber dennoch schritten die Arbeiten rüstig vorwärts, ganz so, wie Schinkel sie geplant hatte. Die durch die Säulenstellung gebildete Vorhalle wurde später mit Fresken aus der Bildungsgeschichte der Menschheit nach Entwürfen Schinkels unter Leitung

von Cornelius, ebenso mit Bildwerken von besonderem öffentlichen Interesse geschmückt und bot damit, wie die Münchener Bauten, der gleichzeitigen Kunst ein Feld der Betätigung.

Der einfache Grundplan zeigt an der hinteren Breitseite, sowie an den beiden Schmalseiten größere Säle, denen sich an der Vorderseite kleinere Räume anschließen. Der so entstandene mittlere Raum, der eigentlich den Museumszwecken verloren gegangen wäre, wurde in genialer Weise zu einer durch die ganze Höhe des Gebäudes geführten Rotunde umgestaltet, die ihr Licht durch eine Kuppel erhält und nun in doppelter Weise dem Museum selbst dienstbar gemacht werden konnte. Denn einmal wirken ihre edlen Raumverhältnisse auf den Beschauer erhebend und versetzen ihn, nach der damals allgemeinen Forderung, in eine feierliche Stimmung, dann aber konnte das Erdgeschoß ebenso wie die dem oberen Stockwerk entsprechende Galerie zur Aufstellung von Bildwerken benützt werden. Daß dabei das beste Licht bedeutend höher zu liegen kommt, konnte erst eine spätere Zeit als Mißstand empfinden. Nach dem ursprünglichen Plan sollten hier »als in einem wahren Pantheon« den Raumverhältnissen entsprechende Kolossalabgüsse von Göttern und Heroen in Rundplastik und Relief Aufnahme finden. Durch die Rotunde gelangt man in den Heroensaal, der mit den beiden nach Osten und Westen gelegenen Räumen die größte Ausdehnung hat. Um kleine, links und rechts angebrachte Lichthöfe schließen sich Kabinette, die teils sofort, teils allmählich für die Skulpturen, denen dieses ganze Hauptgeschoß gewidmet war, benützt wurden. Neben den Antiken fanden hier auch die anfangs allerdings recht gering vertretenen Bildwerke späterer Epochen Aufstellung.

Während das Obergeschoß ganz der Gemäldegalerie vorbehalten war, sollten im Erdgeschoß das Antiquarium, die ägyptische Abteilung, die Münzen und Gemmen, sowie die Kunstkammer und Geschäftsräume Platz finden. Es bestand also ursprünglich die Absicht, sämtliche Kunstsammlungen in dem einen Gebäude zu vereinigen. Hierdurch unterschied es sich von vornherein von den Münchener Bauwerken, und für die architektonische Gestaltung war die Antikensammlung im Hauptgeschoß ebenso maßgebend wie die Gemäldegalerie im Oberstock, wogegen die übrigen Sammlungen im Erdgeschoß eine untergeordnete Rolle spielten. Die wichtige Beleuchtungsfrage war dabei für die Gemälde und Skulpturen, abgesehen von der Rotunde, zugunsten des Seitenlichtes entschieden.

Viel Aufsehen in gelehrten Kreisen machte die von Hirt verfaßte lateinische Inschrift: Fridericus Guilelmus III. Studio antiquitatis omnigenae et artium liberalium Museum constituit MDCCCXXVIII. Kein gutes Haar ließen die Kollegen an ihr, besonders das Wort Museum ward, als in dieser

Bedeutung gar nicht vom Altertum angewendet, mit Recht scharf verurteilt. Aber trotz dem Gutachten der Akademie und der Kritik Böckhs, nach dessen Meinung man dem Gelächter der Welt ausgesetzt sei, blieb die schon ausgeführte Inschrift Hirts bestehen. Und bald eilte der Blick des Beschauers, wie an so vielen anderen Orten, an den in fremder Sprache gehaltenen nichtssagenden Worten vorüber. Die törichte Sitte, die eigene Muttersprache für unwürdig zu halten, den Zweck und den Stifter der Anstalt dem Volk mitzuteilen, richtete sich auch hier durch sich selbst. Allerdings, hätte man eine deutsche Inschrift gewählt, so hätte sie jedenfalls nicht die Fr. Tiecks sein dürfen, der vorschlug: »Friedrich Wilhelm III., denen Werken bildender Kuenste, ein Denkmal des Friedens, erbauet im Jahre 1829.«

Im Jahre 1826 lernte Schinkel auf einer Studienreise die Pariser und Londoner Museen kennen und schlug nach seiner Rückkehr eine reichere Ausstattung des Innern vor. Aber nur das Allernotwendigste konnte er, und auch dies nur durch die Vermittlung des geheimen Kabinettsrats Albert, bei dem sparsamen König durchsetzen. Von Seidentapeten oder Marmorverkleidung wie in München war hier keine Rede. Über die Innendekoration geriet Schinkel bald auch mit Hirt in Meinungsverschiedenheiten, und dieser wandte sich direkt an den König, diesmal trotz seiner selbstherrlichen Art nicht ganz mit Unrecht. Denn seine Bemerkung, daß das Bauwerk doch für die Kunstwerke und nicht diese für jenes da seien, läßt darauf schließen, daß auch Schinkel die architektonischen Gesichtspunkte zu einseitig betonte.

Die Auswahl aus den Schlössern ging sehr langsam und unvollkommen vonstatten, wobei sich gerade die Tätigkeit Hirts, der ursprünglich auch hier alles allein machen wollte, als nicht glücklich erwies. Denn schon im Dezember 1820 schreibt Staatsrat Schultz, der in der Museumskommission ebenfalls einen Platz hatte, an Goethe: »So ist vor ein Paar Tagen Hirts Plan zur Auswahl und Aufstellung des Museums an mich gelangt. Wie erfreulich es nun auch ist, einen solchen gediegenen und kenntnißreichen Mann mit Eifer und Liebe sprechen zu hören, so bin ich ernstlich doch recht erschrocken über das unbegreifliche Ungeschick dieser Arbeit, die der Sache recht sehr nachtheilig werden kann. Ich weiß noch nicht, wie es zu drehen sein wird, um dem Unheil vorzubeugen, denn in diesem Augenblick verdorben, ist für immer verdorben. Er will alles auf einmal thun, und darüber wird gar nichts geschehen, wenigstens nichts Vernünftiges. Es ist ein Plan ohne Plan, eine Auswahl ohne Auswahl, kein Anfang und kein Ende, er will alle Kunstsachen insgesammt im Museum zusammenpacken, und so erhalten wir, wenn's so weit gedeihen kann, nach unsäglicher Verwirrung, ein Kunstmagazin von Gutem, Mittelmäßigem und Schlechtem, daß es das Auge nicht voneinander sondern kann, in der trockensten Anordnung von der Welt

— heißt ein Museum. Da wäre mir gar keine Anordnung lieber, wenn nur das Einzelne nach seinem Werthe geschaut und genossen werden kann. Und was soll das Hofmarschallamt sagen, so mit einem Schlage die Schlösser degarnirt zu sehen! Da setzt sich alles dagegen, und dann geschieht wieder nichts! Die Sache muß ganz anders kommen, wenn es gehen soll!« Ein Glück, daß die Einrichtungskommission, zu der auch Rauch und Rumohr zugezogen waren, diese erste Auswahl gründlich nachprüfte.

Viel Zeit beanspruchte naturgemäß die Restauration der Gemälde. Nachdem die Gewinnung des damals berühmtesten Restaurators Palmaroli aus Italien an seinen hohen Forderungen gescheitert war, wurde sie von Schlesinger und dem uns schon bekannten Köster vorgenommen. Auch mit den antiken Bildwerken, deren Herstellung Rauch übertragen war, gingen mancherlei Veränderungen vor. Vor allem befreite er die Lykomedesgruppe von ihren falschen Ergänzungen und versetzte sie wieder in ihren ursprünglichen Zustand als Apollo mit einzelnen Musen, worunter er die Polyhymnia am höchsten schätzte. Schon vorher waren die elf seit 1765 im Halbkreis vor dem Neuen Palais befindlichen Statuen gründlich erneuert worden, und für die beiden Viktorien bediente sich Rauch wiederholt des Rates K. A. Böttigers, mit dem er auch anläßlich der Restauration der Dresdener Athena Promachos in lebhaftem Gedankenaustausch gestanden hatte. Als schließlich auch auf Schinkels Bemühungen die beabsichtigte Aufstellung der großen Cantianschen Granitschale im Innern der Rotunde vereitelt war und sie ihren heutigen Platz vor dem Museum erhalten hatte, konnte der König am 1. Juli 1830 die Sammlungen besichtigen, die am 3. August, dem 61. Geburtstag des Monarchen, dem Publikum zugänglich gemacht wurden.

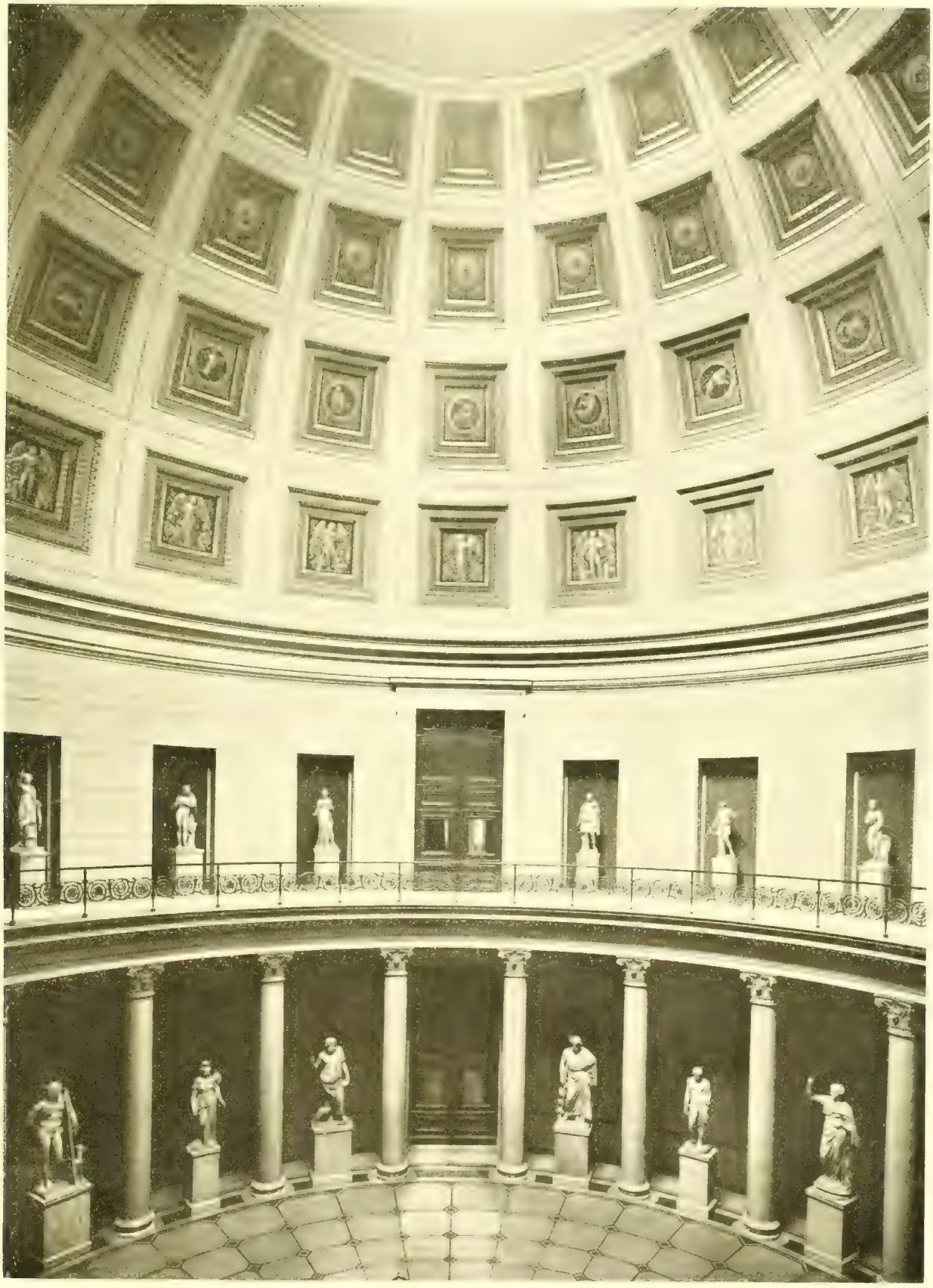
Mit freudigen Worten schreibt Rauch, der sich schon während des Baues in einem Briefe an Sulpice Boisserée voller Anerkennung darüber ausgesprochen hatte, an Rietschel: »Das Museum der Bilder und die Rotunde ist das Erfreulichste, was ich für ähnliche Bedingungen sah, und die Großartigkeit des Ganzen gilt mir noch mehr als das schönste antike Bild.« Allerdings hatte der ursprüngliche Gedanke, alle Sammlungen hier zu vereinigen, wegen des bald eingetretenen Platzmangels nicht durchgeführt werden können; die Kunstkammer mußte einstweilen an ihrer alten Stelle verbleiben und das Ägyptische Museum provisorisch im Schlosse Monbijou untergebracht werden. Dafür bot sich dem Beschauer der neue, der Öffentlichkeit nun zugängliche Besitz in einer würdigen und übersichtlichen Aufstellung dar.

Noch heute bildet die einfache und großzügige monumentale Linie des Gebäudes einen edlen Schmuck des gesamten Platzes. Den Eintretenden grüßt die Rotunde wie beabsichtigt in feierlichem Ernst. Und W. von Humboldt

rühmt besonders die Aufstellung der Statuen vor den Säulen, die einen guten Hintergrund böten und doch die Betrachtung von allen Seiten nicht hinderten, wobei auch die Beleuchtung viel besser als an den Wänden sei. In der Rotunde selbst und im großen Saal dahinter standen auf schönen Postamenten die hauptsächlichsten und wertvollsten Antiken, in diesem der Betende Knabe, in jener die neurestaurierte Lykomedesgruppe und in der Mitte die Statue Friedrich Wilhelms III. in römischer Imperatorentracht. Für die Gipsabgüsse, die im Museum keinen Platz hatten, war schon in Humboldts Kommissionsbericht an den König eine gesonderte Aufstellung vorgeschlagen. Noch kärglich genug, aber immerhin reichhaltiger als in München, war der Saal der Renaissanceskulpturen ausgestattet, unter denen einige Robbiaarbeiten hervorragten. Im Antiquarium fiel hauptsächlich die unter Rauchs Mithilfe gut aufgestellte Vasensammlung ins Auge, bei der die in zwei Schaukästen untergebrachten, alle Formen der großen wiederholenden kleinen Gefäße als besonders lehrreich für das Publikum hervorgehoben wurden. Das erstemal, daß uns ausdrücklich eine Art Schausammlung im Rahmen der größeren Bestände begegnet.
Weitgehendes Interesse beanspruchte natürlich die im Obergeschoß untergebrachte Gemäldegalerie. Zu ihr gelangte man auch auf den in der Vorhalle angeordneten Freitreppen mit ihren schönen und malerischen Durchblicken auf die Säulen und den Lustgarten. In einer Flucht von kleineren Sälen, die dadurch entstanden, daß man zwischen je zwei Fenstern leichte Querwände von Holz einfügte, waren die Gemälde so aufgestellt, daß die einzelnen Abteilungen jeweils einen möglichst geschlossenen Eindruck hervorriefen und sich das »große historische Ganze in seinem vollsten Glanze« zeigen konnte. Diese Einteilung der Gemächer galt als ein Vorzug. Denn man hielt in Berlin die Seitenbeleuchtung für die allein richtige und glaubte weiter, es könnten gerade durch die mäßig großen Wände um wenige Hauptbilder solche gruppiert werden, die mit ihnen enger zusammenhingen und es ließe sich so das in Beziehung zu einander Stehende in einem Raume absondern. Auf rot bemaltem Hintergrund hingen die Gemälde in ihren goldenen, meist ganz einfachen und nur bei den Hauptwerken etwas reicheren Rahmen, die Schinkel entworfen hatte. Jedes der Gemächer trug eine orientierende Inschrift. Die Bilder selber waren hauptsächlich durch den nun zum Direktor der Gemäldegalerie ernannten Waagen unter Beihilfe Rumohrs bestimmt worden. So vorsichtig beide hierbei zu Werk gegangen waren, so viele Bilder sie wegen ihres geringen künstlerischen Wertes in das Depot verwiesen hatten und so anerkennend die Urteile über die Aufstellung und namentlich die historische Anordnung lauteten, so entstand doch auch mancherlei Opposition, die in einem gegen Waagen gerichteten Schriftchen vom Jahre 1832 zum Ausdruck gelangte.

Im Grunde findet der Pamphletist alles verkehrt, sowohl die Anordnung, wie die Restauration, die Farbe der Wände, das Aufhängen der Bilder an stoffüberzogenen Schnüren, die willkürliche Namengebung, an deren Stelle die älteren unkritischen Verzeichnisse, die von Tizians, Lionardos, Raffaels in Menge zu erzählen wußten, gepriesen werden. Das Machwerk wäre ohne Bedeutung, wenn es nicht zwei richtige Gedanken enthielte. Einmal hat der Verfasser darin zweifellos recht, daß er die Aufstellung aller Bilder in den verhältnismäßig kleinen, durch Scherwände getrennten Sälen als falsch verurteilt. Der ermüdende Eindruck der Gleichförmigkeit wurde dabei noch erhöht durch die Unmöglichkeit, zu den größeren Gemälden die nötige Distanz zu gewinnen, und doppelt störend mußte sich das dichte Auf- und Übereinanderhängen der Bilder geltend machen. Wer die Sammlung der Akademie der bildenden Künste zu Wien, die noch heute neben ihrer Überfüllung eine ähnliche Abteilung durch Scherwände aufweist, kennt, wird sich vielleicht eine ungefähre Vorstellung von der ehemaligen Wirkung der Berliner Galerie zu machen vermögen. Der zweite wichtige Punkt betrifft die Schöpfung einer Galerie moderner Gemälde, an die bei der historischen Anordnung in Berlin niemand gedacht zu haben schien. Im gleichen Jahre wie dieses immerhin merkwürdige Schriftchen, dessen Verfasser wiederholt Hirt gegen Waagen ausspielt, war auch der erste Katalog der Gemälde von Waagen erschienen, der ein kritisches Verzeichnis der in der Galerie befindlichen Bilder darbot und glücklicherweise mit vielen ehemaligen Meisternamen gründlich aufgeräumt hatte.

Solche Verzeichnisse waren um so nötiger, als das Publikum, dem die Sammlungen nun offen standen, doch eines Führers bedurfte. Noch im Jahre 1830 hatte eine Königliche Kabinettsordre den Besuch geregelt und, wenngleich noch eine Kartenausgabe stattfand, die Sammlungen damit in liberalster Weise unentgeltlich der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Vor allem fielen dabei, was selbst noch in München geübt wurde und jedenfalls vom Britischen Museum in London übernommen war, die Führungen durch Beamte völlig weg. Dagegen verfolgte man durch die Abwechslung zwischen drei allgemeinen öffentlichen Tagen und drei solchen, an denen die Sammlungen nur Fachleuten zugänglich waren, einen Gedanken, der wieder auf W. von Humboldts Anregung zurückging. Der Kunstfreund und der studierende Künstler sollten bei ihrer Arbeit durch den Andrang des Publikums nicht gehemmt sein, dieses aber ebensowenig durch die zahlreichen Kopisten im Genuß des Anschauens gestört werden. Überhaupt sei das übertriebene Kopieren, das häufig von völlig unwissenden Dilettanten und zu niedrigen merkantilen Zwecken ausgeübt werde, zu verbieten. Nur wer wirklich schon einen höheren Grad künstle-



INNENANSICHT DER ROTUNDE IM ALTEN MUSEUM ZU BERLIN

rischer Reife erreicht habe, vermöge mit Gewinn zu kopieren, daher sei auch der Absicht der Akademie der Künste, die Sammlungen als eine Art Lehrmittelanstalt für sich zu betrachten, entschieden entgegenzuwirken. Wer möchte nicht heute noch diese Anschauungen Wort für Wort unterschreiben?

Der neuen Entwicklung, die einen immer größeren Umfang annahm, entsprach auch die Organisation der Museumsverwaltung mit einem Generalintendanten an der Spitze, den Direktoren als Vorständen ihrer Abteilungen, sowie den ihnen zugeteilten Unterbeamten. Hierdurch gerade konnte der auf die wissenschaftliche Ausbeute der Sammlungen gerichtete Zweck systematisch verfolgt werden. Wenn dabei als Vorstand der Antikensammlung in Fr. Tieck noch ein Bildhauer fungierte, so ward gerade für diese Abteilung eine wissenschaftlich merkwürdige Stellung geschaffen. Der schon erwähnte Professor Gerhard hatte als Archäologe auch durch Vorträge die Sammlungen zu erläutern, bis er später auch die Direktion der gesamten Leitung erhielt. Dadurch konnten, nachdem der unselige Gedanke des kunsthistorischen Apparates überwunden war, um so eifriger auch die wissenschaftlichen Aufgaben der aus Originalwerken bestehenden Museen gefördert werden.

Aber gerade bei der emsigen Weiterentwicklung, nach der jede Abteilung hier strebte, zeigte sich bald ein Mangel, der immer empfindlicher wurde. Der Raum war für die in ihm unterzubringenden Sammlungen von vornherein zu knapp bemessen, hatten doch schon einzelne recht wichtige Abteilungen gar nicht im alten Museum aufgestellt werden können. Daher machte sich ein Neubau dringend notwendig, zumal auch inzwischen neue Sammlungstendenzen aufgetreten waren. Diese bestanden hauptsächlich in der Erweiterung und dem Ausbau der Abgußsammlung, für die sich besonders der seit 1839 an der Spitze der Verwaltung stehende Generaldirektor von Olfers persönlich interessierte. Wieder trat dabei der ursprüngliche Gedanke des kunsthistorischen Apparates hervor. Nur daß diesmal, richtiger als früher, wenigstens die das Original treu wiedergebenden Gipsabgüsse allein in Frage kamen. Die Anschauung begann sich Bahn zu brechen, daß eine vollständige und systematisch geordnete Sammlung von Gipsabgüssen in ihrem Nutzen für die Kunsterkenntnis und wissenschaftliche Belehrung die doch immer lückenhaft bleibenden Originale bei weitem überträfe. Zudem seien die Kosten hierfür verhältnismäßig gering. Mochte die Absicht in dieser Form durchaus wünschenswert und durchführbar sein, so war die Einseitigkeit, mit der sie eine Zeitlang verfolgt wurde, den Ankäufen von Originalwerken entschieden nachteilig.

Vor allem aber mußten für einen solchen Zweck erst die Räume geschaffen werden, in denen man bei günstiger Beleuchtung jedes einzelne Stück eingehend besichtigen

konnte, d. h. ein Neubau war zu errichten. Neben den Gipsabgüssen, die früher in der Akademie, seit Anfang der vierziger Jahre in einem Saal des Schinkelbaues aufbewahrt waren, sollte er in erster Linie die bisher im Museum noch nicht untergebrachten Sammlungen in sich aufnehmen und mit diesem selber in möglichst naher Beziehung stehen. Hierzu diente die Überbrückung einer Straße von der hinteren Breitseite des Schinkelschen, nunmehr Alten Museums, nach der südlichen Schmalseite des neuen Gebäudes. Dieses wurde von Stüler in den Jahren 1843—1847 errichtet, aber erst 1859 dem Publikum zugänglich gemacht und 1866 im Innern völlig vollendet. Das Neue Museum, dessen Hauptansicht nach Osten gerichtet ist, sollte nach dem eigentlichen Plan nur den Teil einer großartigen Anlage bilden. Die Absicht war, den vorhandenen Platz den Museumszwecken möglichst ausgiebig dienstbar zu machen und damit die für die Sammlungen in Frage kommenden Bauten in tunlicher Geschlossenheit auf einem einheitlichen Raum anzuordnen. Ein Säulengang längs des Neubaues und rund um den ganzen Platz sollte die Feierlichkeit dieses Forums erhöhen, der Gedanke der wissenschaftlichen und repräsentativen Aufgabe der Museen in einem tempelartigen Monumentalbau verkörpert werden, der inmitten der Anlagen, alles überragend, stand und Hörsäle und einen großen Festraum einschloß. Zugleich war durch den Verbindungsgang des Alten mit dem Neuen Museum die Zusammengehörigkeit der Sammlungen hergestellt, die der Beschauer so in ununterbrochener Reihenfolge, ohne das Gebäude verlassen zu müssen und ohne durch irgendeinen anderen Eindruck gestört zu werden, genießen konnte. Der ganze Entwurf ging auf den künstlerisch hochinteressierten König Friedrich Wilhelm IV. zurück, der sich, im Gegensatz zu seinem Vater, auch einen stärkeren Einfluß auf die Anschaffungen sicherte und hierdurch vorübergehend eine persönlichere Note in den Ausbau und die Organisation brachte.

Einfach in der äußeren Ansicht, sollte die Innenwirkung des Neuen Museums desto großartiger sein, wozu in erster Linie das riesige, durch die Tiefe und Höhe des ganzen Gebäudes sich erstreckende Treppenhaus diente. Die hier vorhandenen großen Mauerflächen sollten der modernen Freskomalerei monumentale Aufgaben bieten. Eine Vereinigung der vergangenen und gegenwärtigen Künste, die seit dem Bau der Münchener Glyptothek für lange Zeit maßgebend blieb und schon, wenngleich in einfacherer Art, in der Vorhalle des Alten Museums verwirklicht worden war. Die Form, in der dieser Gedanke in dem neuen Bau auftrat, erinnert zugleich an die allegorisch-dekorative Ausschmückung der Galerien des XVIII. Jahrhunderts. Er wurde mit dem der würdigen und feierlich stimmenden Eingangshalle verbunden und durch die Idee des imponierenden Treppenhauses erweitert. Aber was sich bei der

Glyptothek und dem Schinkelschen Bau aus der inneren Anlage ergab und namentlich bei diesem zu der ruhigen und für das Museum ausgenützten Rotunde wurde, das wurde hier zur aufdringlichen, lauten Raumverschwendung, zumal sich nur wenig Gelegenheit bot, in dem Treppenhaus einzelne Kunstwerke aufzustellen. Dazu entsprach die prächtige Ausstattung eigentlich nicht dem ursprünglichen Zweck des Gebäudes, das doch hauptsächlich einer systematischen und das kunstwissenschaftliche Studium fördernden Aufstellung der Gipsabgüsse dienen sollte. Der Gegensatz zwischen dem primitiven Material und der glänzenden Pracht, die beim Eintritt auf den Beschauer wirkte, konnte nur verwirren, aber nicht sammeln und erheben.
Man ist sich heute allgemein darüber klar, daß diese Anlage verfehlt war, ganz abgesehen von dem Urteil über den Wert der Kaulbachschen Fresken. Wie man schon damals über diese, die Hauptepochen der Menschheitsgeschichte darstellenden Gemälde teilweise dachte, wird in einem Führer durch das Neue Museum aus dem Jahre 1853 deutlich. In dem originellen Büchlein, das in einer reichlich gemütvollen Einleitung das Interesse des Provinzbewohners an der Entwicklung der Hauptstadt schildert und einen Freund des Hauses die in Berlin geschauten Herrlichkeiten am abendlichen Familientisch erzählen läßt, heißt es durchaus nicht unrichtig: »Wenn wir diese Bilder im ganzen und großen betrachten und sie uns denken als fertig und vollendet, so fürchten wir, unsere Nachkommen werden sich nicht die Mühe nehmen, sie bis ins kleinste Detail hinein zu studieren, denn nicht angeschaut, sondern studiert wollen die Gemälde dieses Meisters sein. Es fragt sich, ob nicht weniger metaphysisch-philosophisch-dogmatische Gegenstände hier passender gewesen wären, etwa Vorgänge aus der vaterländischen Geschichte in Figuren über Lebensgröße, damit solche auch von unten mit Bequemlichkeit könnten überschaut werden. Indessen die Bilder sind nun einmal da und die gerade jetzt herrschende Geschmacksrichtung in der Kunst spricht ihnen lebhaft das Wort.«
Wie ungünstig die ganze Treppenanlage war, in deren Dachgebälk Stüler aus Ehrfurcht vor seinem Lehrer Schinkel dessen Entwürfe für den unausgeführten griechischen Königspalast benützte, zeigte sich auch bald dadurch, daß der Hauptgedanke einer guten Aufstellung der Gipsabgüsse wegen Raummangels gar nicht vollständig zur Durchführung gelangen konnte. Bald machte sich eine Überfüllung geltend, die um so empfindlicher hervortrat, je weiter sich die Abgußsammlung ausdehnte. Wollte man eine wirkliche kunstgeschichtliche Entwicklung darstellen, so konnte man natürlich bei der Antike allein nicht stehenbleiben. Die Fortschritte, die die Erkenntnis der späteren Kunstperioden gemacht hatte, mußten das Mittelalter und die neuere Zeit als gleichberechtigt eintreten lassen. So gesellten sich zu den monumentalen Skulpturen

der romanischen und gotischen Epoche die Bildwerke der Renaissance, deren größere Schöpfungen man zuerst in einzelnen Teilen, dann in ihrer Gesamtheit vorzuführen wünschte. Wo aber sollte hierfür Raum sein, wenn schon die Aufstellung der antiken Abgüsse auf Schwierigkeiten stieß? Von vornherein hatte der Architekt den dekorativen Gesichtspunkt auch in den einzelnen Sälen zu stark betont und mit Recht wies Böttiger darauf hin, daß der zum Anbringen von Reliefplatten geeignete günstige Raum der oberen Wandflächen durch die dekorativen Gemälde für die eigentlichen Sammlungszwecke unbenützbar geworden war. Die Pracht, die man hier überall gerade durch die Malerei zu entfalten suchte, trat zu stark als Selbstzweck in den Vordergrund und wurde in der engen Begrenzung, die sie inhaltlich dem Raum aufnötigte, zu einer Fessel für die eigentliche Aufstellung der Kunstwerke selbst. Dabei wurden eben die Abgüsse zu sehr nur als Dekorationsmittel angesehen und durch ihre ganz bestimmte Verteilung in die neuen Säle und verschiedenen Kabinette die so notwendige Ergänzung wieder aufgehalten oder der ursprüngliche Gedanke der Einheit von Raum und Kunstwerk schnell zerstört. Welcher Wert aber gerade auf diese Einheit gelegt wurde, zeigen die eigenen Worte Stülers, der ausführt: »Um das magazinartige Aufspeichern von Kunstwerken, welches Museen nicht selten zeigen, soviel als tunlich zu vermeiden, wurde für die Aufstellung eine angemessene Verschiedenheit und in der Architektur häufig eine solche Anordnung gewählt, welche Motive zum Schmuck mit Gegenständen der Sammlungen selbst ergaben, wodurch wiederum die Einheit der letzteren mit den Räumen befördert wurde.«

Überall traten die Mängel augenfällig zutage und führten schließlich bei einer Neuaufstellung in den sechziger Jahren durch Böttiger zu dem merkwürdigen System der Anordnung nicht nach chronologischer Folge, sondern nach inhaltlichen Gesichtspunkten. Er vereinigte die Idealkreise von Göttern, Heroen und geschichtlichen Persönlichkeiten zu geschlossenen Gruppen, die er unter sich wieder möglichst nach künstlerischem Schema ordnete. Hierdurch glaubte Böttiger bedeutend an Raum zu sparen, und nicht nur die Antike, sondern auch die übrigen Kunstperioden wurden darnach aufgestellt. Diese Idee aber fand fast nirgends Anerkennung, sondern stieß mit Recht auf lebhafte Opposition, die zu einem wenig erfreulichen Streit zwischen Conze und Böttiger führte, worin dieser auch gegen das Neue Museum als Bau lebhaft protestierte. Denn gerade der größte Wert, den eine Abgußsammlung bieten sollte, die stilkritische Vergleichung und Förderung der kunstwissenschaftlichen Erkenntnis, sei unmöglich gemacht und nur eine inhaltliche, zwar interessante, aber doch einseitige Durcharbeitung des Materials für den Beschauer ausführbar. Ebenso wenig war

der Überfüllung gesteuert, und immer deutlicher zeigte sich, wie gefährlich und haltlos die allzugroße Betonung des architektonisch-dekorativen Gedankens für die aufzustellenden Sammlungen selbst werden mußte.
Neben dieser großzügig angelegten, aber nie ganz vollendeten Gipsabgußsammlung, die später auch zur Errichtung der Gipsformerei der Museen führte, barg das Neue Museum noch eine Anzahl selbständiger Abteilungen. Im Erdgeschoß waren jetzt die ethnographischen und vaterländischen Gegenstände und die ägyptische Sammlung aufgestellt. Diese, die schon durch die Ankäufe der zwanziger Jahre zu großem Umfang angewachsen war, wurde durch die Reisen von Lepsius in den Jahren 1842—45 so erweitert, daß sie bei ihrer Eröffnung eine der größten in ganz Europa war. Mit besonderem Plan ging man bei der Einrichtung der für sie bestimmten Säle vor. Die Räume sollten, so gut sich dies mit dem Bauwerk vereinigen ließ, die Anlage teils eines ägyptischen Tempels, teils einer Grabkammer zeigen. Zu den Originalwerken traten Nachbildungen von Säulen, Bauteilen und Fresken aus den Kunstepochen der einzelnen Reiche, und in einer Reihe von Wandgemälden, die dem eigentümlichen Stil angepaßt waren, wurden Hauptereignisse der Geschichte oder bestimmte Gebräuche des ägyptischen Volkes wiedergegeben. Den Gipfel dieser Dekoration bildete die an einer Säule abgebildete Szene, in der der »kundige Beschauer« eine Anspielung auf die Gründung des Museums in der bilderreich geheimnisvollen Art jener Malerei erkennen konnte. Es ist klar, daß diese Ausschmückung den Besucher zu sehr von den Monumenten selber ablenken und, da die Raumverhältnisse und Gedrängtheit der Aufstellung doch der Wirklichkeit stark widersprachen, eine falsche Vorstellung von jenen großartigen Gebäudeanlagen erwecken mußte. Der Gedanke aber, der mit diesem scheinbaren Einklang von Kunstwerk und später hinzugefügter, im Stil der betreffenden Zeit durchgeführter Dekoration ausgedrückt war, sollte für lange hinaus eine immer größere und unheilvollere Rolle spielen.
Auch bei der in drei Sälen und einem Kabinett untergebrachten ethnographischen, sowie der in einem Raum aufgestellten vaterländischen Abteilung wollte die Malerei den Eindruck verstärken und zugleich den Beschauer belehren. Während das erste Stockwerk ganz den Gipsabgüssen vorbehalten war, befand sich im Obergeschoß auf der einen Seite das durch den Naglerschen Ankauf mit einem Schlag zu so hoher Bedeutung gelangte Kupferstichkabinett, auf der anderen Seite die ehemalige Kunstkammer, die jetzt die Bezeichnung Historische Sammlung und kleinere Kunstwerke des Mittelalters und der neueren Zeit führte.
Im Gegensatz zu der systematischen Ordnung, deren sich die gesamten Ab-

teilungen des Museums erfreuen konnten, befand sich gerade dieser Teil, jedoch keineswegs durch die Schuld seines Direktors von Ledebur, in einem gewissen Durcheinander, das seinen Grund eben in der Art dessen hatte, was hier noch aufgestellt war. Wohl war schon vieles aus dieser ursprünglichen Grundlage der gesamten Museen entfernt worden und zu wertvollen selbständigen Abteilungen angewachsen. Auch die Waffen waren 1827 bis 1830 dem neugegründeten Zeughaus überwiesen, die ethnographischen Gegenstände gerade jetzt abgesondert worden. Trotzdem blieb ein Vielerlei, das sich durch die weiteren Ankäufe dieser Zeiten noch vermehrte. Man hat etwas den Eindruck, daß die Kunstgegenstände, die in die übrigen Zweige nicht paßten und für die man noch keine selbständigen Abteilungen schaffen konnte, eben in der Kunstkammer untergebracht wurden. Die Bereicherungen aber waren keineswegs minderwertig, sondern kamen wieder einzelnen weniger vertretenen Richtungen zugute. So wurden mit der nicht nur graphische Blätter umfassenden Sammlung Naglers im Jahre 1835 Emaillen besonders des XVI. Jahrhunderts, Elfenbein- und Holzschnitzereien, Glasgemälde, Glasgefäße und sonstige kleinere Kunstwerke der Kunstkammer zugeführt. Durch die Sammlung Bartholdi waren italienische Majoliken und Terrakottaarbeiten in ihren Besitz gelangt.

Mit den aus der Naglerschen Anschaffung stammenden Holzskulpturen des Mittelalters aber wurde ein fast vollständig neuer Zweig in den Vordergrund gerückt, der für die Plastik dasselbe bedeutete, wie für die Malerei die Sammlung Boisserée. Zwar besaß man aus der deutschen Renaissance und späteren Kunst schon manches Hierhergehörige, namentlich schöne Holzmedaillons, die als Modelle für Münzen und Medaillen gedient hatten, auch war im Jahre 1830 das Bronzerelief Orpheus und Eurydike, von P. Vischer d. J., erworben worden. Aber aus der eigentlichen Blütezeit der mittelalterlichen Bildhauerkunst war so gut wie nichts vorhanden. Doch wurden in den vierziger und fünfziger Jahren gegen hundert Werke, neben Holzstatuen und -Reliefs auch solche von Ton und Stein, angekauft. Meistens waren es Bruchstücke von Altären, Wandgruppen oder einzelne Figuren, deren Künstler nur ganz allgemein in bestimmte Schulen eingereiht werden konnten. Dazu aber traten dann auch, wenigstens für das Ende der Periode, sichere Werke von Meistern wie Dauher mit seinen Chorgestühlfiguren der Augsburger Annenkapelle, Brüggemann, Riemenschneider, Conrat Meit. Die stattlich angewachsene Sammlung ergänzte sich auch durch Bronzen des früheren Mittelalters, sowie Goldschmiedearbeiten, unter denen der Soester Patroklosschrein, der 1848 zum Einschmelzen in die Königliche Münze und von da nach der Kunstkammer gelangte, besonders wertvoll war, ebenso durch Elfenbeinreliefs der früh-

christlichen Periode, die gerade zu den Bildwerken der späteren Zeiten eine notwendige Ergänzung nach rückwärts hin bildeten.
In vier Sälen und einer Nische standen die verschiedenen Gegenstände zusammen: die neuen Anschaffungen sowohl wie die mannigfachen Dinge, die uns früher schon begegnet sind. Im historischen Saal befanden sich Holzsachen, Kunstmöbel, Statuen und zahlreiche architektonische Modelle. Für diese Modelle, die uns auch schon in München und Kassel begegnet waren, herrschte zu Anfang des Jahrhunderts und bis in jene Zeiten hinein eine außerordentliche Vorliebe. Hier in Berlin fanden sich Nachbildungen teils ganzer Bauwerke, teils einzelner Teile, wie etwa der Fassade des Straßburger Münsters, des Remters zu Marienburg, des Domes zu Worms, der Ruinen von Paulinzelle, des Domes zu Magdeburg, des Münsters zu Freiburg, sowie verschiedener nordischer Backsteinbauten und Holzhäuser. Sie waren hauptsächlich aus Papiermaché und stammten von dem damals berühmten Kallenbach aus Anklam. In einer apsisartigen Nische befanden sich sodann die weniger einen künstlerischen, als einen historisch-vaterländischen Wert repräsentierenden Merkwürdigkeiten: neben Holz- und Wachsstatuen des Großen Kurfürsten und Friedrichs des Großen in ihren Originalgewändern Ordensauszeichnungen einheimischer und fremder Persönlichkeiten, Gebrauchsgegenstände, die auf die königliche Familie Bezug hatten, und ähnliches. Im nächsten Saal sah man die große Majolikasammlung, sowie Glassachen und erste Arbeiten der Berliner Porzellanmanufaktur, Tongefäße, namentlich Krüge und Kaminkacheln. Der vierte Raum barg die kleineren Kunstwerke des Mittelalters und der neueren Zeit, dazu die Medaillen und die ausgedehnte Siegelsammlung. Der fünfte Saal war den kirchlichen Altertümern gewidmet und diente auch den größeren Holzfiguren zur Aufstellung. An den Fenstern sämtlicher Räume zog sich eine bedeutende Zahl von Glasgemälden hin. In der ganzen Anordnung und Aufstellung dieser ehemaligen Kunstkammer ließ sich noch am deutlichsten und auf lange hinaus die Herkunft und der Zusammenhang mit der Vergangenheit erkennen. Von besonderer Wichtigkeit dabei ist, daß schon eine Beschreibung aus dem Jahre 1859, da sie erstmals in ihrer neuen Aufstellung dem Publikum zugänglich war, mit Entschiedenheit darauf hinwies, wie hier Kunst und Handwerk miteinander verbunden seien und die Kunstkammer besonders dem Kunsthandwerker zum Studium zu empfehlen sei.
Der Einfluß, den sich Friedrich Wilhelm IV. bald nach seinem Regierungsantritt persönlich sicherte, wirkte durchaus nicht so bestimmend auf die Erwerbungen, wie dies etwa in München unter Ludwig I. der Fall war. So konnte immer wieder der seit Beginn der neuen Museumsbewegung verfolgte

Grundsatz der gleichmäßigen Pflege sämtlicher, nun in den beiden Museen untergebrachten Abteilungen festgehalten und durchgeführt werden. Dabei spielte auch der ebenfalls von Anbeginn gepflogene Gedanke des Ankaufs ganzer Sammlungen weiter seine Rolle. Dies geschah namentlich auf dem Gebiete der Münzen, kleineren Antiken, Vasen, sowie der ethnographischen Abteilung. Diese erweiterte sich allmählich so beträchtlich, daß am Ende der siebziger Jahre für sie der Bau eines neuen eigenen Museums notwendig wurde. Damit ward zugleich die richtige Praxis eingeschlagen, die weniger vom kunstgeschichtlichen als vom völkerpsychologischen Standpunkt aus interessanten Sammlungen von den eigentlichen Kunstmuseen zu trennen und ihnen eine ungestörte eigene Entwicklung zu sichern.

Im Jahre 1845 wurden durch Bunsen in London Alabasterreliefs aus den Königspalästen zu Nimrud und Koyunjik erworben. Hiermit war der Grund zu einer assyrisch-babylonischen Abteilung gelegt, die, entsprechend den Forschungen der Folgezeit, immer größere Berücksichtigung fand. Unter der antiken Kunst war die eigentliche griechische Plastik recht gering vertreten, trotzdem für sie im Jahre 1856 ein eigenes Kabinett eingerichtet worden war. Noch überwogen die Ankäufe in Rom, die allerdings im Jahre 1869 durch Helbig die wertvolle Replik der bekannten Amazonenstatue und manches gute römische Werk in die Sammlung gelangen ließen. Aber anderes, wie den Apollo von Tenea, den Dornauszieher Castellani ließ man sich wieder entgehen, bis im Jahre 1884 der Ankauf der Sammlung Saburoff diese Lücke einigermaßen ausfüllte. Sie enthielt nicht nur eine Anzahl von Marmorwerken des IV. Jahrhunderts v. Chr., sondern gesellte dem Adoranten in dem Eleusinischen Bronzeknaben einen zwar nicht vollständig erhaltenen, dafür aber unrestaurierten Gefährten von eigener Schönheit. Als dann, nach den vorher unbeachtet gebliebenen Anregungen von Roß und Schaubert, der Entschluß reifte, mit eigenen großzügigen Ausgrabungen vorzugehen, gelangen Erwerbungen, die Berlin mit einem Schlag zum Hauptsitz der Werke aus der zweiten Blüte des griechischen Kunstschaffens machten. Schon im Jahre 1873 hatte der deutsche Konsul in Smyrna, Karl Humann, zwei Reliefbruchstücke pergamenischer Skulpturen dem Museum überwiesen und ihnen 1878 zwei weitere folgen lassen. Im gleichen Jahre begannen unter der Oberleitung der Museen und unter Aufsicht Humanns die systematischen Ausgrabungen, die bis 1886 dauerten. Sie brachten die pergamenischen Skulpturen, vor allem die bedeutenden Reste der Reliefplatten des großen, von Eumenes II. ‹97 bis 59 v. Chr.› errichteten Altars mit der Gigantomachie zutage und in den Besitz des Berliner Museums. Ihnen schlossen sich 1891—93 die Ausgrabungen am Artemistempel in Magnesia an. Lange standen diese groß-

RÖMISCHER KUPPELSAAL IM NEUEN MUSEUM ZU BERLIN
AUS A. STÜLERS „DAS NEUE MUSEUM". BERLIN 1862

artigen Werke einer alle Ausdrucksmittel steigernden Kunstrichtung zum größten Teil magaziniert, bis in den Jahren 1897—99 das Pergamon-Museum errichtet wurde. Es machte den Versuch, an einem dem ursprünglichen Altar nahekommenden Aufbau die Reliefs so aufzustellen, wie sie in Wirklichkeit angebracht gewesen sein mochten und daneben die übrigen Funde, namentlich auch die Architekturteile, würdig zur Geltung zu bringen.

Wenn sich so das von jeher vorhandene Interesse an der antiken Skulptur im Laufe der Jahre immer mehr gesteigert hatte, so fehlte anfänglich bei der Eröffnung der Museen eine Abteilung, in der die Entwicklung der neueren Plastik systematisch an Originalwerken veranschaulicht werden konnte. Zwar hatte die Bartholdysche Sammlung einige Robbiaarbeiten enthalten, die im Alten Museum aufgestellt waren, und spätere Werke, besonders aus dem XVIII. Jahrhundert, fanden sich in der Kunstkammer. Aber es fehlte vorläufig doch die Erkenntnis für die Wichtigkeit und zugleich Einheit dieses Gebietes. Das Mißverhältnis hielt auch noch nach den bedeutsamen Erweiterungen der vierziger Jahre vor. Es äußerte sich vor allem darin, daß die beträchtliche Anzahl von Bildwerken des deutschen Mittelalters und der deutschen Renaissance, wie wir oben sahen, der Kunstkammer einverleibt wurde, wogegen die gleichzeitig und später erworbenen italienischen Bildwerke eine besondere Aufstellung in den Räumen des Alten Museums fanden. Hier waren ihnen, zusammen mit den neueren Skulpturen, zwei Säle angewiesen.

Im Jahre 1841 war es dem nach Italien entsandten Galeriedirektor Waagen gelungen, in Venedig 80 Werke aus der Sammlung Pajaro für nur 13260 Frcs. zu erwerben und damit einen heute noch unübertroffenen Grundstock für die Sammlung neuerer Skulpturen zu legen. Es befanden sich darunter die Schildhalter vom Grabmal Vendramin, ein Altar von Sansovino, frühchristliche Sarkophage und Arbeiten aus der Nähe der Buon, so daß sich ein ausgezeichneter Überblick über die gesamte venetianische Plastik von ihrem Anfang bis zum Ausgang der Renaissance darbot. Hierzu gesellte sich die Florentiner Schule, die schon 1839—40 durch die Tonbüsten Lorenzo Medicis und Machiavellis eingeleitet und durch Erwerbungen Waagens, die namentlich Quattrocentisten betrafen, ergänzt worden war. So bot die Abteilung, die im Jahre 1845 eröffnet wurde, immerhin einen gewissen Überblick über einzelne Gebiete der italienischen Skulptur. Nachdem infolge der Bevorzugung der Gipsabgüsse dann eine längere Pause in den Anschaffungen eingetreten war, wurden sie in den siebenziger Jahren durch W. Bode umso energischer wieder aufgenommen. 1877 erwarb man die Büsten des Palazzo Strozzi, durch die Meister wie Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, Ver-

rocchio hinzukamen, 1878 wurde Donatellos Johannes der Täufer und 1879 der allerdings noch heute umstrittene Giovannino von Michelangelo angekauft. Dazu traten Robbiaarbeiten in glasiertem Ton, sowie zahlreiche Werke in Terrakotta oder in bemaltem Ton, wovon diese namentlich in den spätern Zeiten zu einer hochbedeutsamen Sammlung anwuchsen und, gleich den Handzeichnungen, einen Einblick in das intime Schaffen der Bildhauerwerkstätten gewähren. Ebenso wurden die kleineren plastischen Arbeiten, wie Bronzestatuetten, Plaketten, in einzelnen Exemplaren und vollständigen Sammlungen angeschafft, so daß diese ganze Abteilung bald einen hohen Wert erlangte. Sie wurde noch erweitert, als zu ihr bei der Auflösung der Kunstkammer in erster Linie die Skulpturen des deutschen Mittelalters hinzutraten.

Wie in den Werken der neueren Plastik ein ursprünglich bei dem Museum gar nicht vorgesehener Zweig rasch anwuchs, so geschah dies mit dem Kupferstichkabinett, das, wie wir schon sahen, mit einem Schlag durch den Ankauf der Sammlung Nagler ins Leben getreten war. Denn ihm gegenüber wollten die schon vorher vorhandenen Bestände von den Blättern aus dem Besitz Friedrich Wilhelms I. an bis zur Sammlung Lepel doch nur wenig besagen. Aber die ihm anfangs im Alten Museum angewiesenen Räumlichkeiten waren so ungenügend, daß an eine Zugänglichmachung für das Publikum nicht zu denken war. Erst mit der Überführung nach dem Schlosse Monbijou konnte eine bessere Aufstellung und allgemeine Benutzbarkeit erfolgen. Im Jahre 1848 begann der Umzug in das Neue Museum und nun auch räumlich eine bequeme Ausdehnung und systematische Aufstellung. Bedeutende Erwerbungen ergänzten die Bestände nach allen Seiten hin und zu den Stichen und Drucken traten die Handzeichnungen, sowie Originalplatten und Holzstöcke. Immer deutlicher zeigte sich der große Wert, den man mit Recht auch diesem Gebiet des Kunstschaffens beimaß. So gelang es auch schnell eine Tendenz zu überwinden, die — eine gewisse Analogie zu den Gipssammlungen und zugleich ein Zurückgreifen auf die Anschauungen des XVIII. Jahrhunderts — in dem Kupferstichkabinett nur eine Vorbildersammlung für Architektur, Plastik und Malerei sehen wollte. War doch gerade die gegenteilige Auffassung richtig und hatte sich doch schon längst auch die Haltlosigkeit der Anordnung nach Malerstechern ergeben. Von besonderer Bedeutung wurde in den späteren Jahren, bei der außerordentlichen Vermehrung der Bestände, die vorzügliche Aufstellung und systematische Katalogisierung. Denn was nützte die schier unübersehbare Fülle, wenn nicht auch das Einzelne daraus leicht und schnell eingesehen werden konnte. So entstanden die wertvollen, nach bestimmten Gesichtspunkten angelegten Kataloge, die den Gebrauch der Sammlung für das Publikum erleichterten und zusammen mit der ungehinderten

öffentlichen Zulassung dazu führten, daß sich gerade das Kupferstichkabinett bald einer andauernden großen Beliebtheit beim Publikum erfreute.
In der Gemäldegalerie zeigte sich ziemlich klar die Richtung vorgezeichnet, in der sich die weiteren Erwerbungen bewegen mußten, wenn die Sammlung ihren eigentümlichen Charakter immer mehr ausbauen wollte. Vor allem fehlten, wie wir sahen, die großen italienischen Namen des Cinquecento, die holländische Genremalerei, die Spanier und Albrecht Dürer, von dem man kein einziges Werk besaß. Zuerst gelang es, die italienische Hochrenaissance durch Meister wie Tizian ‹Lavinia›, Veronese ‹Deckenbilder des Fondaco dei Tedeschi›, Tintoretto ‹Luna mit Horen›, Andrea del Sarto ‹Madonna› zu ergänzen. Von Raffael kamen im Jahre 1842 die Madonna Diotalevi und im Jahre 1854 die Madonna Terranuova in die Galerie. Dazu trat die Vervollständigung der Niederländer des XV. Jahrhunderts durch manche Einzelanschaffung und des holländischen Genres durch Bilder aus der im Jahre 1843 erfolgten Versteigerung der Sammlung Reimer. Die spanischen Meister, denen man große Aufmerksamkeit widmete, konnten allerdings nicht in der gewünschten Weise angekauft werden, da die Auktionen der fünfziger Jahre schon außerordentlich hohe Preise brachten. Doch wurden sie durch Einzelankäufe und dann durch den im Jahre 1873 erfolgten Erwerb der Sammlung Suermondt erweitert. Durch diese gelangten nicht nur eine beträchtliche Zahl, sondern gerade auch ausgezeichnete Werke in die Berliner Galerie, wodurch ihr historischer und künstlerischer Wert gleichermaßen gehoben wurde. Neben Eycks Mann mit der Nelke und Werken von L. van Leiden und Massys waren es Meister der späteren holländischen Schule, wie Terborch, J. Ruysdael, Wouwerman, Rembrandt, Hals, Potter, Teniers d. J., Everdingen, die beiden Ostade, Brouwer, dann Flamen wie Snyders, Seghers, Flinck, Rubens, um nur die wichtigsten zu nennen. Die spanische Schule bot die Namen Velasquez, Ribera, die Deutschen fanden durch Bilder Holbeins d. J., Altdorfers, Aldegrevers, Baldung Griens eine nicht unwillkommene Ergänzung. Der immer noch fehlende Dürer konnte erst in den neunziger Jahren mit wirklich vollwertigen Arbeiten in die Galerie seinen Einzug halten, nachdem sich die im Jahre 1880 aus der Sammlung Capponi erworbene und stark restaurierte Madonna als spätere Kopie erwiesen hatte. Mit Cranachs Ruhe auf der Flucht erhielt die Galerie eines der trefflichsten Gemälde dieses schon sehr gut vertretenen Meisters. Natürlich wurden auch die übrigen Schulen nicht vernachlässigt, wenngleich im Laufe der Jahre durch die ungeheure Preissteigerung auf dem Kunstmarkt gerade auch die Ausfüllung der noch vorhandenen Lücken immer schwieriger wurde.
Alle diese Erwerbungen hatten, trotz des fortwährenden Ausscheidens von Bildern zweiten Ranges und der auch in Berlin geübten Abgabe von Ge-

mälden an Provinzialmuseen, doch die Zahl bedeutend vermehrt, und so machte sich, nicht zuletzt auch veranlaßt durch die anderweitigen Tendenzen in der Bilderaufstellung, ein Umbau immer notwendiger. Die Nachteile der gleichgroßen kabinettartigen Säle lagen doch zu sehr auf der Hand, die mangelhafte Beleuchtung, die Monotonie, die Unmöglichkeit des rechten Augenpunktes, all das drängte mit Notwendigkeit dazu, die zudem in Berlin allein vorhandene Einrichtung zu beseitigen und Säle von größeren Abmessungen herzustellen. Zwar fanden sich noch Verteidiger der bisherigen Einrichtung, unter denen neben Waagen auch Woltmann eine Rolle spielte. In einem Aufsatz aus dem Jahre 1869 wies er darauf hin, daß die von Schinkel so getroffene Einrichtung mit der Einheit des Gebäudes organisch zusammenhinge und schon aus diesem Grunde nicht geändert werden dürfte. Ebenso dürfte die von Schinkel mit Waagen zusammen durchgeführte Anordnung der Gemälde, »die an Geschmack, Feinheit und historischem Verständnis nicht ihresgleichen habe«, nicht angetastet werden. Schinkel, der die Galerien von Paris und London mit ihren großen Sälen gekannt hätte, hätte durch seine kleineren Räume gerade eine stärkere Wirkung des einzelnen Bildes bezweckt. Die Anordnung von Kabinetten und Sälen nebeneinander wäre namentlich in München nicht günstig gelöst.

So pietätvoll diese Anschauung auch war, so nahm sie doch auf die neueren Bedürfnisse zu wenig Rücksicht und konnte den Umbau der Galerie nicht mehr aufhalten. Im Jahre 1879 begann dies Werk, das dem Innern des Obergeschosses im alten Museum ein völlig verändertes Aussehen verlieh. Mit den größeren Sälen wurde naturnotwendig die Beleuchtung durch Oberlicht durchgeführt, wogegen sich nur Waagen noch ausgesprochen hatte. Auch der Wandbespannung wurde große Aufmerksamkeit geschenkt und teils ein rotbrauner gemusterter Stoff, teils grünlicher kurzgeschorener Samt gewählt. Mit Staunen hätte wohl ein Vertreter des XVIII. Jahrhunderts, der sich, wie Goethe, an der spiegelnden Fläche des Parkettfußbodens, an den marmornen Wand- und Türverkleidungen erfreute, bemerkt, wie der Boden nach den Wänden zu mit Fries belegt, an den Wand- und Türvertäfelungen schwarzgebeiztes Holz verwendet wurde, um ja alle störenden Reflexlichter zu vermeiden. Auch die vor den Bildern als Schutz angebrachten Geländer waren aus gleichen Gründen in einem matten Bronzeton gehalten. Überall sehen wir Absichten, die darauf hinausgehen, den Beschauer möglichst auf die Bilder selber zu konzentrieren, diese aber durch günstige Anordnung und Beleuchtung um so wirkungsvoller hervortreten zu lassen. Wesentlich andere Anschauungen als die zu Anfang des Jahrhunderts verfolgten, machen sich hier mit aller Entschiedenheit geltend. Wir sehen, wie der Gedanke, die Besichtigung eines Museums

auch wirklich zu einem Genuß zu gestalten und den Eindruck eines Kunstmagazins zu verhindern, sich durchzuarbeiten sucht.
Aber nicht durch dekorative Mittel, wie im Neuen Museum, sondern lediglich durch die richtigere Anordnung der Kunstwerke wollte man diese Wirkung erreichen. War die Beleuchtungsfrage nicht überall in wünschenswerter Weise durchzuführen, so konnte auf die Zusammenstellung der Gemälde um so größere Aufmerksamkeit verwendet werden. Die maßgebenden Leitsätze faßte damals W. Bode folgendermaßen zusammen: »Die Aufstellung der Gemälde muß aus jeder einzelnen Wand ein Bild für sich schaffen, sämtliche Wände müssen zusammen den Raum als harmonisches Ganzes erscheinen lassen, und endlich muß jedes einzelne Bild durch seine Nachbarschaft gewissermaßen isoliert erscheinen.« Die Kontrastwirkung suchte man dadurch herzustellen, daß man Bilder, die in Größe, Form, Gegenstand, Farbe und Ton verschieden von einander waren, zusammenbrachte. So kam etwa ein Porträt zwischen Stilleben zu hängen, die es wie eine Art Rahmen umgaben und von denen es sich zugleich wie von einer Tapete abhob. Durch solche Mittel sollte die bildartige Gesamtwirkung der Wand erreicht werden Natürlich mußte all dies tunlichst in dem gegebenen Rahmen der historischen Anordnung, die aber häufig auch die künstlerische Wirkung unterstützte, bleiben. Auch auf die durch den Umbau gewonnenen Durchblicke durch verschiedene Säle und namentlich durch die Korridore wurde im Interesse des Beschauers Wert gelegt und die Frage der Dichtigkeit des Bilderaufhängens dahin beantwortet, daß nicht nur ein zu enges, sondern auch ein zu weites Hängen nicht günstig wirke. Denn die Galerie könne und solle niemals einen Zimmereindruck hervorrufen. All diese Gedanken zeigen uns aufs anschaulichste, wie unendlich mannigfaltig mit dem ständigen Wachsen unserer Museen schon damals die Fragen geworden waren, die sich den Sammlungsleitern ebenso wie dem Beschauer aufdrängten.
Dazu kamen wieder rein technische Probleme, wie namentlich die Luftzirkulation und Heizung der Räume, um die Erhaltung der Bilder nach Kräften zu fördern. Hatten doch die unheizbaren Galerien des XVIII. Jahrhunderts bewiesen, wie schädlich der Einfluß des Temperaturwechsels auf die Bilder war. Die Heißluftheizung aber, die Berlin und München ursprünglich verwendeten, war zusammen mit der Zuführung der Luft und ihrer ständigen Bewegung durch den Besuch des Publikums dem Zustand der Bilder keineswegs günstig. Daher wählte man die bessere Warmwasserheizung und war auf eine möglichste Reinigung der Luft bedacht, um den den Bildern schädlichen Staub zu verringern. Der ganze Umbau bedeutete einen Übergang von den früheren zu neuen Anschauungen, die hier, im engen Zusammenhang mit den bis-

herigen, erstmals angedeutet erschienen. Zur vollen Beachtung konnten sie sich, wie wir finden werden, erst in der Folgezeit durchsetzen.

RÜCKSICHTEN auf die Aufstellung und Erhaltung der Gemälde veranlaßten auch in Dresden den Neubau einer Galerie, indes das eigentliche Zustandekommen der Sammlung, wie wir gesehen haben, durchaus dem XVIII. Jahrhundert angehörte. Vor allem hatte sich der Temperatureinfluß in dem unheizbaren Stallgebäude als schädlich erwiesen, dazu trat die Feuersgefahr, sowie die Unmöglichkeit, die Bilder den neueren Anforderungen entsprechend aufzustellen. So begannen im Jahre 1836 die näheren Beratungen über die Projekte, die der geniale Gottfried Semper entworfen hatte und von denen das, welches gewissermaßen den Abschluß der Zwingerbauten bildete, Genehmigung fand. Im Jahre 1847 begann Semper den Bau, der im Jahre 1855 dem Publikum zugänglich gemacht wurde. Nirgends treten uns die Tendenzen der Zeit, die Kunstschöpfungen vergangener Jahrhunderte in einem glänzenden Monumentalbau aufzustellen, deutlicher entgegen als hier. Denn die Hauptwirkung war nach außen verlegt, indem an der südlichen Front des Gebäudes die rauschende Rokokoarchitektur des Zwingers einen in üppigen und festlichen Dekorationen der Renaissance schwelgenden Abschluß erhielt. Die nördliche Außenfront aber sollte mit ihren schwereren Formen den vor ihr sich ausbreitenden großen Platz beherrschen und ihre Monumentalität gegen die Hofkirche und das Theatergebäude behaupten.
War auch der plastische Schmuck der Außenseiten und die dem Konstantinsbogen entlehnte Portalbildung, als eine Art Hinweis auf die Triumphe der Kunst, die sich im Innern dem Beschauer offenbarten, gedacht, so kamen dabei doch die Bilder selbst zu kurz. Zwar fehlt hier die überflüssige, Raum beanspruchende, allzulaut wirkende Treppenanlage, doch ist ihr Platz von den Durchfahrten des Mittelbaues mit seinem Triumphbogencharakter in Anspruch genommen und damit den eigentlichen Museumszwecken verloren gegangen. Im wesentlichen für die Gemäldesammlung bestimmt, enthält das Gebäude im Hauptgeschoß die hierfür nötigen Räume. Die starke äußere Gliederung des Mittelbaues wird im Innern durch die kuppelgekrönte Rotunde ausgedrückt, die gegenüber den Hauptsälen um einige Stufen erhöht ist. Hier fanden die aus ihrer Vergessenheit im Brühlschen Palais und im Schlosse hervorgesuchten schönen, teils nach den Raffaelschen Kartons gewirkten, teils auch früheren Teppiche ihre Aufstellung. Von der durch äußere Gründe bedingten Erhöhung dieses Mittelraumes versprach man sich eine besonders erfreuliche malerische Wirkung von Durchblicken auf die übrigen Säle. Im Anschluß an diese Rotunde erstrecken sich nach Osten und Westen eine Reihe von Oberlichtsälen, die durch größere Seiten-

lichtkabinette abgeschlossen werden. Ihnen zur Seite läuft eine Flucht von kleineren, mit Seitenbeleuchtung versehenen Kabinetten. Also auch hier wird das Grundschema der Münchener Pinakothek festgehalten. Aber dadurch, daß man diese Kabinette nicht nur nach Norden, sondern auch nach Süden orientierte, war die Forderung des Nordlichtes nur für die eine Reihe erfüllt. Als neuer Gedanke aber trat über die im Verhältnis zu den Oberlichtsälen niedrigeren Kabinette nach Norden hin ein zweites Stockwerk mit einer Reihe von kleineren Oberlichträumen, die für die Zwecke des Museums ebenfalls benutzt werden konnten. Daß man der Raffaelschen Madonna einen Sonderraum anwies, war durchaus ihrem Wert entsprechend. Die Aufstellung und Anordnung der übrigen Gemälde geschah in großen Gruppen nach dem Bestand der Galerie, der namentlich in den dreißiger und fünfziger Jahren bis hinein in unsere Zeit wertvolle Bereicherung erfuhr. Im Jahre 1835 wurden die in verschiedenen Abteilungen gesonderten Vorräte revidiert und zum großen Teil der Galerie einverleibt, wobei der Sebastiansaltar von A. Dürer aufgestellt wurde. Aus der Auktion der Sammlung des Exkönigs Louis Philippe von Frankreich wurde im Jahre 1853 die spanische Schule durch 15 Bilder ergänzt. Unter den späteren Erwerbungen sei nur noch die im Jahre 1865 in Wien angekaufte Kreuzigung Christi von A. Dürer erwähnt.

Neben den Werken der Malerei enthält das Gebäude im Erdgeschoß noch das uns schon bekannte reiche Kupferstichkabinett, das jetzt nach dem Muster Berlins aufgestellt und neu geordnet ward, und anfangs standen hier auch die Gipsabgüsse. Sie erfuhren eine wesentliche Ergänzung durch die neuere Kunst und gewannen eine besondere Bedeutung, nachdem sie im Jahre 1891 mit den Werken der Plastik im Albertinum an der Brühlschen Terrasse vereinigt wurden. Wenn die Gemäldegalerie in ihren historischen Beständen nur einen geringeren Ausbau zu erfahren brauchte, so konnte sich das Interesse um so energischer den antiken Werken zuwenden und gerade auch die Neuaufstellung den Zweck dieser Abteilung wesentlich fördern. Auch hier schlossen sich neue Zweige von hervorragender Bedeutung, wie die Vasensammlung, an, und mit Sorgfalt pflegte Direktor Treu die antiken Gipsabgüsse. Er führte nicht nur die kunstgeschichtliche und historische Entwicklung in ihren hauptsächlichsten Beispielen vor, sondern versuchte auch an Modellen die Rekonstruktion einzelner Giebelgruppen und ähnlicher Monumente, um dadurch eine anschauliche Darstellung der ursprünglichen Aufstellung zu geben. Die dabei geübte Vorsicht, der verhältnismäßig große Maßstab der Rekonstruktionen und der mit den Originalabgüssen mögliche Vergleich gewähren ein durchaus lebendiges Bild und nehmen diesen Versuchen vollständig den hierbei so leicht zutage tretenden spielerischen Charakter. Der auf die wissenschaftliche Belehrung gerichtete Zweck

einer Abgußsammlung ist damit seiner Verwirklichung bedeutend näher gerückt, zumal eine Überfülle und unübersichtliche Anhäufung mit Glück vermieden wurde.

Noch deutlicher als in Dresden tritt in Braunschweig und in Kassel dem modernen Beschauer der Charakter der Sammeltätigkeit des XVIII. Jahrhunderts entgegen. Denn diese kleinen Galerien vermochten, wie schon angedeutet, jetzt mit den größeren Museen nicht mehr gleichen Schritt zu halten, zumal der in der fürstlichen Eigenliebe begründete Gedanke des Wettbewerbs mit den staatlichen Veränderungen der neueren Zeit verschwunden war. Wenngleich die Anschaffungen nicht vollständig still standen, so beschränkten sie sich doch gerade bei Gemälden und Skulpturen auf das Allernotwendigste und wendeten sich eher anderen leichter erhältlichen Zweigen zu. Die vorhandenen Mittel aber wurden nicht zuletzt dazu benutzt, die Bestände in würdiger Weise den modernen Anforderungen entsprechend aufzustellen. Dabei konnte hier eher durchgeführt werden, was sich in Berlin schon beim Schinkelschen Bau als unmöglich herausgestellt hatte und durch die eigentümliche Verbindung der beiden Museen erstrebt worden war: die Konzentration der wesentlichsten Sammlungszweige in einem Gebäude.

So entstand der Neubau in Kassel, der im Jahre 1877 vollendet wurde und neben den Gemälden den größeren Teil der uns schon bekannten Kunstsammlungen außer den Antiken und vaterländischen Altertümern enthält. In den Jahren 1882—86 wurde sodann das neue Museumsgebäude zu Braunschweig errichtet und im Jahre 1887 dem Publikum zugänglich gemacht. Hier besonders suchte man die bisher auf dem Gebiet der Museumstechnik gewonnenen Erfahrungen zu verwerten. Trotz der Vielgestaltigkeit der Sammlungen konnte als Grundlage für den Museumsbau die reiche Gemäldegalerie angenommen werden. Aber indem man für sie die genügende Wandfläche zu schaffen suchte, ergab sich die Ausdehnung des Gebäudes auch für die übrigen Sammlungen als ausreichend. Neu war die gute Ausnutzung des Erdgeschosses durch eine Reihe heller Säle für die größeren, meist plastischen Kunstwerke. Im Hauptgeschoß laufen neben den Oberlichtsälen links und rechts Kabinette mit Seitenlicht einher, die in den nach Norden zu gelegenen Räumen die Eigentümlichkeit gekrümmter Seitenwände aufweisen. Hierdurch soll das störende Spiegeln fast völlig vermieden werden. Im oberen Geschoß, das analog der Dresdener Galerie auf die Seitenlichtkabinette aufgesetzt ist, aber nicht wie dort von oben, sondern von der Seite beleuchtet wird, fanden die kleineren Gegenstände, vorzüglich auch die wertvolle Majolikasammlung, ihre Aufstellung. Daß trotz der eifrigen Bemühungen, die Sammlungsgegenstände allein ausschlaggebend zu machen, nicht alle Fragen ihre vollendete Lösung fanden, das

GEMÄLDEGALERIE ZU DRESDEN, VOM ZWINGER AUS GESEHEN

lehren namentlich auch die beiden etwas unvermittelt an den Endpunkten angebrachten Kuppelräume, die weder der Außenseite zur Zierde gereichen, noch infolge der mangelhaften Beleuchtung den Galeriezwecken besonders entgegenkommen.

Allenthalben hatten nun die Kunstwerke neue und prächtige Heimstätten gefunden. Wenn auch diese bei der Ausgestaltung und weiteren Entwicklung der Sammlungen später nicht mehr genügten, so war der Fortschritt doch offensichtlich genug. Auch die übrigen deutschen Staaten waren jetzt bestrebt, das aus früheren Zeiten Vorhandene zusammenzuschließen und durch neue Erwerbungen zu ergänzen. Doch treten uns dabei nirgends neue, von dem bisher Geschilderten abweichende Züge entgegen. In den Landeshauptstädten, in denen sich jetzt durchweg die Museen befanden, konnten sie den vom Staate anerkannten, vom Volke gewünschten Zweck unendlich viel besser erfüllen, als dies unter den früheren Umständen der Fall war. Durch den überall erleichterten freien Zutritt hatten die Sammlungen ihren einstigen Charakter der Unnahbarkeit abgestreift und waren allmählich zu einem geistigen Besitztum des Volkes geworden. Wissenschaftlich durchgearbeitete Kataloge, Nachbildungen in Photographie oder anderen modernen Druckverfahren, regelmäßige Mitteilungen über Neuanschaffungen oder Veränderungen, unter denen hauptsächlich die im Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen erschienenen Verwaltungsberichte der Berliner Museen Erwähnung verdienen, sorgten dafür, überall die Teilnahme der Öffentlichkeit lebendig zu erhalten.

MUSEEN FÜR KULTURGESCHICHTE UND KUNSTGEWERBE

NEUE Aufstellung und umfangreiche Vermehrungen verdankten die Museen den Bestrebungen, die mit immer wachsender Kraft seit dem Beginn des XIX. Jahrhunderts eingesetzt hatten. Dabei waren, wie wir sahen, in erster Linie die Zweige berücksichtigt worden, die uns schon als Ausfluß der fürstlichen Sammeltätigkeit im XVIII. Jahrhundert begegneten: die antike Plastik und die neuere Malerei. Viel weniger stark traten die übrigen Künste hervor, und lange Zeit fanden sie keine Unterkunft in dem einmal festgelegten Rahmen. Besonders fehlten Werke der vergangenen deutschen Plastik, die erst unter dem Einfluß der Romantik in den dreißiger und vierziger Jahren wenigstens in Berlin systematischer gesammelt wurde, und des deutschen Kunstgewerbes des Mittelalters und der Renaissance. Lag es doch in der Natur der bisher verfolgten Sammelprinzipien, eine bestimmte nationale Richtung direkt zu vermeiden und einen kosmopolitischen Standpunkt einzunehmen. Je mehr aber die Wissenschaft sich der Kenntnis der eigenen Vergangenheit bemächtigte, desto stärker mußte auch der nationale Gedanke hervortreten. Wurde der Deutsche gerade durch die Romantik mit neuer Liebe zur Geschichte seines eigenen Vaterlandes und zu dessen Kulturschätzen erfüllt, so stand hiermit in allernächstem Zusammenhang der Plan, die erhaltenen Denkmale dieser Vergangenheit zu bewahren und vor Zerstörung zu schützen, ein Museum zu gründen, das die deutschen nationalen Kunstwerke barg.

Der hierbei zu Grunde liegende Gedanke aber war von dem der großen Kunstmuseen einigermaßen verschieden. Handelte es sich bei diesen in erster Linie darum, nur wirkliche Kunstwerke aufzustellen, so mußte bei einem nationalen deutschen Museum der kulturgeschichtliche Gehalt der Gegenstände mehr in den Vordergrund treten und ihre Auswahl hiernach erfolgen. Denn häufig war gerade das künstlerisch kaum Beachtenswerte der Ausdruck einer ganz bestimmten in der Zeit liegenden Vorstellung. Selbst bei den bisher in den großen Galerien aufbewahrten Kunstwerken läßt sich dies beobachten. Das Bild oder die Statue eines geringen Künstlers mochte für die ästhetische Betrachtung, für die Beurteilung einer bestimmten Kunstepoche, für die historische Entwicklung und dergleichen völlig wertlos sein und mit Recht in einen Winkel geschoben oder den Magazinen einverleibt werden. Ganz anders jedoch, wenn man dieses Werk von der kulturgeschichtlichen Seite betrachtete. Da konnten denkwürdige Ereignisse wiedergegeben, bestimmte Persönlichkeiten miteinander abgebildet, Trachten, die vielleicht nur ganz kurze Zeit in der bunt bewegten

Mannigfaltigkeit vergangener Moden eine Rolle gespielt hatten, Gebräuche, die erstmals auftraten oder die später nicht mehr nachzuweisen waren, dargestellt sein. Und das bisher wertlose Denkmal einer minderwertigen Künstlerhand beanspruchte mit einem Male einen hervorragenden Platz in dem kulturgeschichtlichen Zusammenhang.

Mit der Verfolgung dieser Gesichtspunkte trat eine den ersten Verfechtern dieser Art von Museen noch keineswegs in ihrem vollständigen Umfange bekannte Erweiterung der Sammeltätigkeit ein. Galt es doch, die Monumente des gesamten Lebens der Vergangenheit in ihren hauptsächlichen und typischen Beispielen aufzufinden und für den Beschauer derartig aufzustellen, daß er ihre Bedeutung im Zusammenhang einer bestimmten Kulturepoche ebenso wie in der historischen Gesamtentwicklung begreifen konnte. Selbst bei der Beschränkung auf das Gebiet der eigenen Nation mußte die Zahl dieser Zeugnisse aus der Vergangenheit ins unendliche anwachsen. Um so mehr als für die nun verfolgten Absichten häufig das Originalwerk nicht notwendig war, sondern eine genaue Reproduktion in irgend einer Form die gleichen Dienste erwies. Daher mußten gerade für ein solches Museum die in den vierziger Jahren mit besonderem Eifer behandelten Nachbildungen von plastischen Monumenten in Gips eine nachhaltige Bedeutung gewinnen und durch ähnliche genaue Verfahren der Wiedergabe, wozu in späteren Zeiten namentlich die Photographie dienstbar gemacht wurde, ergänzt werden. Doch suchte man selbstverständlich, wo irgend möglich, das Originalwerk an Stelle einer Reproduktion zu erhalten und aufzustellen. So entstand das Germanische Nationalmuseum und weiterhin eine Anzahl von Provinzialmuseen, in denen die Eigenart eines bestimmten kleineren Kreises ebenso vorgeführt wurde, wie bei jenem die Kulturentwicklung unseres deutschen Volkes in ihrer Gesamtheit.

Schon frühzeitig war der Gedanke an eine Sammlung nationaler Denkmale in Deutschland aufgetaucht und hatte, allerdings vorläufig nur mit Bezug auf das Schrifttum der Vergangenheit, im Jahre 1819 zu der von Stein angeregten Gründung des Vereins zur Herausgabe von Quellen geführt. Ihm schlossen sich bald zahlreiche Lokalvereine zur Erforschung der engeren Heimatkunde an. Aber nur nach einer Seite war die Tätigkeit dieser Vereine gerichtet, und es bedurfte erst noch der begeisterten und begeisternden Hingabe eines Mannes, um die große Idee eines Nationalmuseums zu verwirklichen.

In dem Freiherrn Hans von Aufseß, der im Jahre 1801 als Sproß eines fränkischen Adelsgeschlechtes geboren wurde, erstand diese Persönlichkeit. Schon in jungen Jahren hatte er als Haupt der Familie beim Ordnen der eigenen Archive begonnen, alles auf seine Familie Bezügliche zusammenzustellen und

diese Sammeltätigkeit allmählich immer weiter ausgedehnt. Äußere Anregungen, besonders die Ludwigs I., bestärkten ihn in seinem Vorhaben. In seiner nationalen Gesinnung suchte der Bayernkönig im Jahre 1830 den Freiherrn zu bewegen, seine damals auf dem Familiensitz aufgestellten Sammlungen in irgend einer größeren Stadt Bayerns der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Aber erst nach Jahren sollte sich dieser Plan verwirklichen, wenngleich von Aufseß im Jahre 1833 schon den Entwurf eines allgemeinen deutschen Nationalmuseums vorlegte. Er war damals nach Nürnberg übergesiedelt und suchte außerhalb des engeren Kreises seines Wohnsitzes Anhänger zu finden durch die Gründung der Gesellschaft für Erhaltung der Denkmäler älterer deutscher Geschichte, Literatur und Kunst. Die portikularistische Opposition, in die damals auch Jakob Grimm einstimmte, war indes zu stark, und erst als durch die Bewegungen des Jahres 1848 der deutsch-nationale Gedanke, trotz vielfacher Mißgriffe, doch immer mächtiger geworden war, konnte sich die Absicht des Freiherrn mit mehr Aussicht auf Erfolg wieder hervorwagen. Hatte er schon bei dem im Jahre 1846 zusammengetretenen ersten Germanistentag wenigstens eine Prüfung seiner Pläne durch eine Kommission durchgesetzt, so erreichte er endlich im Jahre 1852 sein vorläufiges Ziel. Im August dieses Jahres wurde in Dresden auf der Versammlung der deutschen Geschichts- und Altertumsforscher unter dem Vorsitz des Prinzen Johann von Sachsen das Germanische Nationalmuseum gegründet. Die mit dieser Gründung beabsichtigten Zwecke spricht am deutlichsten der erste Aufruf aus, der im Jahre 1853 in dem als Organ des Museums benützten Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit veröffentlicht wurde.

»Die gebildetsten europäischen Nationen, von denen wir nur die Engländer und Franzosen nennen wollen, haben ihr Nationalmuseum, nur wir Deutsche nicht, weil wir geschieden in Einzelstaaten sind. Wohl besitzt jeder der letzteren, sei er auch noch so klein, ein Staats-Archiv, Bibliotheken sowie Kunstsammlungen verschiedener Art; aber es herrscht weder ein Zusammenhang dieser verschiedenen Zweige unter sich, noch weniger besteht für ganz Deutschland ein Centralpunkt, in welchem die einzelnen Staats-Sammlungen zusammenliefen, sich begegnen und ergänzen könnten. Dieser Mangel ist für jeden Forscher in Geschichte, Literatur und Kunst sehr fühlbar, namentlich für den, welcher nicht Zeit und Geld genug hat, um alle großen und kleinen Residenzen, Haupt- und Universitätsstädte zu bereisen und die dortigen Bibliotheken, Archive und Kunstsammlungen zu durchsuchen, bei der Ungewißheit irgend etwas Erhebliches für seine speziellen Zwecke zu finden. Aus diesem sehr fühlbaren Übelstande erwuchs die Idee, auch für Deutschland ein Nationalmuseum zu errichten, aber ein den besonderen Verhältnissen des Landes, welches eine

Centralisation der Originalschätze nicht zuletzt ‹verbietet?›, anpassendes, daher ganz eigentümlich deutsches Museum. Es sollen nemlich allerdings auch Originalschätze der Literatur und Kunst deutscher Vorzeit, so weit dieß durch Ankauf und Stiftungen möglich sein wird, zusammengebracht und damit zugleich eine Rettungsanstalt dessen, was ausserdem durch Händler ins Ausland wanderte, begründet werden. Daneben aber soll zugleich ein Centralrepertorium für die sämmtlichen in Deutschland bestehenden zerstreuten Staats- und öffentlichen Sammlungen angelegt werden, um daraus zu ersehen, was an Quellen und Denkmälern der Geschichte, Literatur und Kunst deutscher Vorzeit ‹vorläufig bis 1650› existirt und wo es zu finden sei. Mit Freuden können wir Deutsche darauf verzichten in Originalien alle diese Schätze in Ein Lokal zu vereinigen, ‹was gewiß der allgemeineren Verbreitung der Bildung nur Eintrag thun würde›, wenn wir so weit sind zu wissen wo etwas zu finden ist und vorläufig alles dieß in organisch-wissenschaftlicher Ordnung zu Papier gebracht haben. Es wird dann durch reichliche Unterstützungen auch möglich werden, neben diesen blos beschreibenden Verzeichnissen von den wesentlichsten und besten Gegenständen Abgüsse, Zeichnungen, wie schriftliche Copien zu erlangen und im Nationalmuseum wohl geordnet zusammen zu stellen, um so dem Forscher in den meisten Fällen die Originalien selbst bei seinen Arbeiten entbehrlich zu machen. Aus den durch diese Vorbereitungen zugänglich und nutzbar gemachten Quellenschätzen sollen mit der Zeit durch tüchtige Fachmänner sowohl wissenschaftliche als populäre Schriften zur Kunde der Geschichte, des Lebens und Strebens unserer Vorfahren in Stadt und Land hervor gehen und zu möglichst billigen Preisen allgemein verbreitet werden. Dies ist nun, was das im Herbst 1852 zu Dresden auf einer Versammlung deutscher Gelehrten und Kunstforscher beschlossene, im Jahre 1853 als Nationalinstitut zu Nürnberg begründete germanische Museum will und sich zur Aufgabe gestellt hat. Eine Aufgabe, würdig einer großen Nation aber auch nur ausführbar durch Mitwirkung einer solchen!«

Nach zwei Richtungen hin ging also die Absicht der Gründer. Im Vordergrund und als wesentlichste Aufgabe stand ein Generalrepertorium der aus der deutschen Vergangenheit bis zum Jahre 1650 vorhandenen Quellen für Geschichte, Literatur und Kunst. Gewissermaßen als Illustration hierzu sollten dann einzelne Sammlungen und Quellenpublikationen dienen. Aber sie traten vor dem Gedanken des Generalrepertoriums an zweite Stelle.

Es war nur ein Akt der dankbaren Anerkennung, wenn der langjährige Vorkämpfer dieser nationalen Idee, der Freiherr von Aufseß selbst, der zudem seine Sammlungen auf zehn Jahre unentgeltlich überließ, zum Vorsitzenden dieses Vereins gewählt wurde. Dementsprechend wurde auch als vorläufiger

Sitz des Museums Nürnberg bestimmt, das durch seine zentrale Lage ebenso, wie durch seine aus der Zeit der großen deutschen Vergangenheit erhaltenen Monumente hierfür besonders geeignet erschien. Trotz mancher in der Folgezeit aufgetretenen Angebote von anderer Seite blieb dann diese Stadt dauernd der Sitz der eigenartigen Neugründung, die wohl große Ideen, vorläufig eine nicht unbedeutende Sammlung, aber keinerlei feste Mittel besaß. Denn lediglich als eine durchaus private Anstalt war das Museum entstanden und sein Bestehen hing von der Teilnahme und Werktätigkeit der Öffentlichkeit ab. Der Staat, der inzwischen doch die Organisation und Leitung der Kunstsammlungen als eine seiner Aufgaben erkannt und durchgeführt hatte, trat in diesem Falle nur wie jede Privatperson in die Reihe der Unterstützer und Förderer. Zudem entsprach es ja dem Zweck des Museums, das alles Deutsche vereinigen wollte, daß nicht etwa eine einzelne Regierung einseitig die Pflege oder Verwaltung übernahm. Doch traten die Regierungen des deutschen Bundestages, an den sich von Aufseß ebenfalls mit der Bitte um Unterstützung gewandt hatte, dem Unternehmen freundlich gegenüber, und der nationale Gedanke des Museums erwies sich mächtig genug, von Anbeginn an die Allgemeinheit zu erheblichen Leistungen zu bewegen.

Allerdings bedurfte es dazu der unermüdlichen Agitation und Propaganda des eigentlichen Gründers und jetzigen Vorsitzenden der jungen Anstalt, denn ihre Pläne benötigten zur Durchführung außerordentlich große Mittel. Alle Kreise, hoch und nieder, sollten gewonnen werden, sogenannte Pflegschaften wurden in großen Städten gegründet, die Deutschen im Ausland zur Unterstützung erfolgreich aufgerufen, Gelehrte zur Mitarbeit herangezogen.

Trotzdem aber schien eine Zeitlang das neue Unternehmen, das bei der politischen Zerrissenheit Deutschlands anerkanntermaßen eine ideelle Einheit verkörperte, keine Hoffnung auf Dauer zu haben. Nicht überall trat man ihm freundlich gegenüber, und es gelang nicht, den noch im Gründungsjahre in Mainz gebildeten Zentralverein der Historischen Vereine mit dem Germanischen Museum zu verschmelzen. Ebensowenig erreichte von Aufseß die angestrebte Vereinigung des auf der gleichen Tagung in Mainz beschlossenen Römisch-Germanischen Museums mit der Nürnberger Anstalt. Doch lag hierzu eine zwingende Notwendigkeit nicht vor, da die Ziele, die sich jenes gesteckt hatte, doch wieder vielfach anderer Natur waren.

Die größte Gefährdung aber kam gerade von seiten des Mannes, der in rastloser Tätigkeit die Gründung des Museums durchgesetzt hatte und ihm seine ganze Kraft widmete. Sie hing zusammen mit dem Generalrepertorium, in dem von Aufseß die wesentlichste Aufgabe des Museums erblickte und das in den Satzungen als solche gekennzeichnet war. Denn die Sammlungen sollten ja nur

das illustrieren, was in dem Generalrepertorium in ideeller Weise als Quellen vereinigt war. Wie diese Vereinigung gedacht war, lehrt am besten der § 6 der ursprünglichen Satzungen, in dem es heißt: »Die . . . . . Arbeiten des Museums bestehen darin:

a) die . . . . Verzeichnisse und Beschreibungen (von Archiven, Bibliotheken, Kunst-Altertumssammlungen) in ein streng wissenschaftliches System zu bringen und mit alphabetischen Namens-, Orts- und Sachregistern zu versehen, so daß augenblicklich jede Anfrage auch über den speziellsten Gegenstand beantwortet werden kann;

b) nach Herstellung dieser Repertorien, aus dem Gesamtquellenschatz das Vorzüglichste und Wesentlichste durch Veröffentlichung in die Hände des gelehrten Publikums zu legen; . . . . .

c) ein aus den speziellsten Forschungen der Gesamtquellen hervorgehendes, gemeinfaßliches Handbuch in verschiedenen Abteilungen, je nach verschiedenen Zweigen, herauszugeben, wodurch auch der Laie in der Wissenschaft sich über vaterländische Geschichte und Zustände bis 1650 gründlich belehren kann.«

Es wird uns heut leicht, die Haltlosigkeit dieses Gedankens einzusehen und zu verurteilen. Mußte es doch ein Ding der Unmöglichkeit sein, das gesamte Quellenmaterial, sei es in Originalen, sei es in Kopien, zu sammeln und übersichtlich anzuordnen. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der darin ausgesprochene Universalismus eben in der Zeit selber lag und daß es der noch nicht bis in alle Einzelheiten eingedrungenen Forschung möglich erscheinen mußte, einen solchen Zusammenhang herzustellen. Noch im Jahre 1863 wurde in der Festschrift zum zehnjährigen Bestehen die Idee als völlig durchführbar erklärt und in den Führern durch die Sammlungen eine probeweise Einsicht in die Repertorienkästen angelegentlich empfohlen.

So ist es begreiflich, daß von Aufseß, der doch selber auch eine nicht unbedeutende Tätigkeit als Sammler entfaltet hatte, den Gedanken des Generalrepertoriums mit Leidenschaft bis an sein Lebensende vertrat. Noch im Jahre 1869 verteidigte er seine Anschauungen gegen die von dem preußischen Regierungskommissär M. Haupt im Jahre vorher erhobene, allerdings auch allzu plumpe und den historischen Werdegang vollständig verkennende Behauptung, das Generalrepertorium sei eine Torheit und ein sinnloses Beginnen. In seiner Broschüre »Das Germanische Museum und seine nationalen Ziele« schrieb er: »So wenig kann ein wahres Interesse vorhanden sein, ein weiteres sogenanntes Nationalmuseum kräftig zu unterstützen, wenn dasselbe nicht mehr, nicht etwas ganz anderes bietet, als die eigenen großen Landesmuseen. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn der ursprüngliche und gesetzlich bestehende

Plan des Germanischen Museums eingehalten wird, die Sammlungen nicht als einziger oder Hauptzweck, sondern, wie es bestimmt ist, als Attribut und dem Hauptzwecke dienstbar, als Beispiel und Illustration der ideal centralisierten Einzelmuseen und sonstiger Kunst- und Altertumsschätze Deutschlands angesehen und benützt werden.«

Aber die Bedenken hiergegen wurden schon am Ende der fünfziger Jahre immer lauter und führten schließlich dazu, daß von Aufseß im Jahre 1862 seinen Vorsitz niederlegte. Schwere und unerfreuliche Zeiten der Kämpfe kamen für die noch junge Anstalt, und es ist ein Zeichen für den engen Zusammenhang, den sie schon damals mit dem Volksbewußtsein hatte, daß sie alle diese Stürme überstand. Sogar ihres gesamtnationalen Charakters wollte sie der neue Vorsitzende, Geheimrat Michelsen entkleiden und zu einer Art Schule für Archivare, Bibliothekare, Historiker und Konservatoren machen. Glücklicherweise setzten sich diese Absichten nicht durch, und nachdem sich in A. Essenwein im Jahre 1866 ein neuer Vorsitzender gefunden hatte, ging das Museum einer immer glänzenderen Zukunft entgegen.

Freilich bedurfte es einer nicht unbedeutenden Umgestaltung der ursprünglichen Grundsätze. Das Generalrepertorium hatte weitaus den größten Teil der vorhandenen Mittel verschlungen, ein Stab von Beamten war mit der Sisyphusarbeit beschäftigt, das ungeheure Quellenmaterial zu sammeln, zu katalogisieren und systematisch zu bearbeiten. Diese ganze Tätigkeit aber war eine interne und konnte wohl dem einzelnen Forscher seine Arbeit erleichtern, aber niemals dem größeren Publikum zugute kommen. Ganz anders dagegen verhielt es sich mit den Sammlungen. Sie mußten desto stärker nach außen wirken, je mehr sie sich vergrößerten, und so auch dem agitatorischen Zweck des Museums dienen. Zugleich aber waren sie der sichtbare Ausdruck dessen, was das Museum doch auch von Anfang an bezweckt hatte: eine anschauliche einheitliche Kulturgeschichte unseres deutschen Volkes. Dieser Zweck, der auch im Jahre 1868 anläßlich der vom Norddeutschen Reichstag gewährten Beihilfe als wichtigste Aufgabe anerkannt worden war, trat jetzt als Hauptsache hervor und sprach sich schon in dem ersten Paragraphen der revidierten Satzungen aus.

Sie lauteten nun: »§ 1. Das Germanische Museum, eine Nationalanstalt für alle Deutschen, hat den Zweck, die Kenntnis der deutschen Vorzeit zu erhalten und zu mehren, namentlich die bedeutsamen Denkmale der deutschen Geschichte, Kunst und Literatur vor der Vergessenheit zu bewahren und ihr Verständnis auf alle Weise zu fördern. § 2. Diesem Zwecke dienen möglichst reichhaltige kunst- und kulturhistorische Sammlungen, welche, übersichtlich geordnet, zur öffentlichen Benützung aufgestellt sind, eine aus Handschriften und

BRUNNENHOF IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM ZU NÜRNBERG

Drucksachen gebildete Bibliothek und ein Archiv. Das letztere hat seine Bedeutung besonders durch Erhaltung solcher Urkunden, welche verloren zu gehen oder dem allgemeinen Gebrauche entzogen zu werden drohen.« Erst an dritter Stelle kommt die Erwähnung eines Repertoriums, das zudem hauptsächlich zur Erleichterung beim Benützen der Sammlungen gedacht ist und auch Abbildungen hier nicht vorhandener Gegenstände enthält.

Bestehen geblieben aber war bei diesen wichtigen Änderungen der Grundgedanke, daß das Museum aus öffentlichen Beiträgen erhalten und gefördert werden sollte, und hierauf beruht noch immer seine Sonderstellung und Eigenart. Es ist damit gewissermaßen Gesamtbesitz des deutschen Volkes geworden, eine freie Einrichtung, die nur in bedingter Weise von staatlichen Organisationen abhängig ist. Die großen Beitragsleistungen nämlich, die Bayern, und seit 1871 das Deutsche Reich regelmäßig übernommen haben, der Schutz, dessen das Museum mit all seinen Einrichtungen von seiten des Staates bedarf, seine weitverzweigte Finanzverwaltung haben zu einem gewissen Oberaufsichtsrecht Bayerns geführt, dessen Herrscher schon seit 1864 das Protektorat des Museums besaßen. Dies hindert aber keineswegs die selbständige Entwicklung und Betätigung der Verwaltung, und ebensowenig beeinträchtigt es den eigentümlichen Charakter der ganzen Einrichtung.

Außerordentlich schnell waren die Sammlungen des Museums, die ursprünglich in der Privatwohnung des Freiherrn von Aufseß, dann am Tiergärtnertor und in anderen Gebäuden Nürnbergs untergebracht waren, angewachsen. Schon im Jahre 1857 hatte sich eine neue Erweiterung notwendig erwiesen, und damals gelang der Ankauf der ehemaligen Kartause, in der sich die Sammlungen bis heute befinden. Wieder tritt uns bei dieser Gelegenheit der für alle Kunstbestrebungen begeisterte Ludwig I. von Bayern entgegen. Nur indem er einen Teil der Kaufsumme schenkte, konnte dieses Grundstück erworben werden. Die Folgezeit aber machte immer neue und größere Anbauten erforderlich. Im Jahre 1875 war das dem Abbruch ausgesetzte Augustinerkloster auf das erweiterte Grundstück des Museums übertragen und hier neu aufgerichtet worden. Die stattliche Summe von rund 150000 M, die hierfür und für die Ausschmückung nötig waren, hatte der rührige Direktor Essenwein durch außerordentliche Beiträge in kurzer Zeit zusammengebracht. Weitere große Bauanlagen wurden in den siebenziger und achtziger Jahren durchgeführt, und gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts erfolgte der große Neubau, der am fünfzigjährigen Jubiläum des Museums der öffentlichen Benutzbarkeit übergeben werden konnte. Von Bedeutung war auch die im Jahre 1882 durch die Stadt Nürnberg erfolgte Schenkung der Stadtmauern samt Graben, Türmen und Zwinger vom Sterntor bis Kartäusertor, weil hierdurch wichtige

Teile des Alt-Nürnberger Städtebildes in den Besitz des Museums gelangten.

Alle diese Erweiterungen aber waren um so nötiger, da nicht nur die einzelnen Abteilungen der Sammlungen sich ständig vermehrten, sondern auch ganz neue Zweige hinzutraten. Gerade der kulturgeschichtliche Charakter des Museums, der es von den Sammlungen hoher Kunst in jeder Weise unterscheidet, förderte dieses schnelle Wachstum wesentlich. Zudem konnte sich nach Aufgabe des Repertoriums die Aufmerksamkeit mit um so größerer Energie den Sammlungen zuwenden.

Schon im Jahre 1864 wurde die stattliche Sammlung des Freiherrn von Aufseß, ohne die damals das Museum gar nicht hätte bestehen können, für 120000 fl. erworben. Der Ankauf konnte nur dadurch zustande kommen, daß von Aufseß selber das äußerste Entgegenkommen bewies und der allezeit hilfsbereite Ludwig I. 50000 fl. dafür stiftete. Aber auch dann blieb noch eine beträchtliche Schuldenlast, da von den übrigen deutschen Fürsten, die den Rest beisteuern sollten, zusammen nur der fünfte Teil der Spende Ludwigs einging. Zu den Gegenständen, die teils aus laufenden, teils aus außerordentlichen und meist sehr schnell aufgebrachten Mitteln angekauft wurden, traten ständige Leihgaben, bei denen sich der Besitzer das Eigentumsrecht vorbehielt, die aber im übrigen völlig den Zwecken des Museums dienstbar gemacht wurden. Unter jenen war namentlich die Sulkowskische Waffensammlung im Jahre 1889 ein Erwerb, der diese Abteilung zu einer der bedeutendsten Deutschlands erhob. Aus den Leihgaben ragten hervor die im Jahre 1866 erfolgte Scheurlsche Familienstiftung mit der glänzenden Bibliothek des 1542 verstorbenen Rechtsgelehrten Christoph Scheurl, sowie die Gemäldesammlung, die sich größtenteils aus den Beständen der von Ludwig I. eingerichteten Galerie in der Moritzkapelle, den Sammlungen der Stadt und der Kirchenverwaltung zusammensetzte. Im Jahre 1875 überwies die Stadt zudem ihren gesamten reichen Kunstbesitz. Auch die schon 1854 von den deutschen Buchhändlern geschenkte Bibliothek des ehemaligen Frankfurter Parlamentes in der Paulskirche verdient besondere Erwähnung, da die Ziele dieses Parlamentes in so naher Beziehung zu dem durch das Museum vertretenen nationalen Gedanken standen. Im Jahre 1881 kam ferner durch das Vermächtnis des Berliner Landgerichtsrats Rosenberg eine umfangreiche prähistorische Sammlung an das Museum. Hierdurch wurde, wenigstens teilweise, nachgeholt, was durch die Nichtvereinigung mit dem Römisch-Germanischen Museum zu Mainz außer Betracht geblieben war: die Erweiterung nach rückwärts über das frühe Mittelalter hinaus bis in die germanische Vorzeit.

Zu den Originalmonumenten aber trat, wie schon oben angedeutet, die Re-

produktion und hierunter besonders die Nachbildung in Gipsabgüssen. Bald schon war der Gedanke hervorgetreten, die hauptsächlich für die mittelalterliche deutsche Kultur und Kunst so wichtige Grabplastik möglichst vollzählig aufgestellt zu sehen. Verfügte man in den Werken der Nürnberger Gießhütten vielfach über wertvolle Originale der späteren Grabskulptur, so konnte man für die früheren Monumente um so eher seine Zuflucht zu den Abgüssen nehmen, da diese in bezug auf die Kulturgeschichte einen vollen Ersatz für das Original darboten. Zudem ergab sich für deren Aufstellung in den verschiedenen Kreuzgängen der ehemaligen Klosteranlage ein günstiger Ort. Auch für die übrige Großplastik griff man vielfach zu Abgüssen und gewährte damit eine Übersicht über die heimische Plastik, wie dies Frankreich, nur noch großartiger, in den Sammlungen des Trocadero für seine eigene Bildnerei getan hatte. In ähnlicher Weise wurde der Abguß für die Kleinplastik und hauptsächlich für die Siegel und Medaillen maßgebend, wogegen wieder bei anderen Zweigen, wie etwa den Gemälden und Geweben, das Originalwerk durch keine Reproduktion vollwertig ersetzt werden konnte.

Infolge dieses schnellen Anwachsens der Sammlungen zählte eine im Jahre 1884 vorgenommene Übersicht schon 41 Abteilungen auf. Sie gliederten sich folgendermaßen:

A. Vorchristliche und frühchristliche Altertümer.
   1. Vorgeschichtliche Denkmale.
   2. Römische „
   3. Germanische „

B. 4. Architektur, Bauteile, Baumaterialien.

C. Plastik.
   5. Ornamentale Plastik.
   6. Figürliche „
   7. Grabdenkmale.
   8. Kleine Plastik.
   9. Siegel.
   10. Medaillen.

D. Malerei.
   11. Monumentale Malerei ‹Mosaik- Wand- und Glasmalerei›.
   12. Gemälde.

E. Graphische Künste ‹Kupferstichkabinett›.
   13. Miniaturmalereien.
   14. Handzeichnungen.
   15. Holzschnitte.
   16. Kupferstiche.

   } Material zum Studium der Bedeutung und Entwicklung der betreffenden Künste.

17. Lithographien. } Material zum Studium der Bedeutung und
18. Papier, Schriftarten, Druckproben. } Entwickelung der betreffenden Künste.
19. Historische Blätter. } Durch den Inhalt des Dargestellten als
20. Porträte. } Geschichtsquellen interessierendes Material.
21. Landkarten. } Geschichtsquellen interessierendes Material.
22. Stadtpläne und Prospekte. } Geschichtsquellen interessierendes Material.

F. Künste, Wissenschaften und Gewerbe.

23. Musikinstrumente.
24. Wissenschaftl., d. h. astronomische, geograph. u. mathem. Instrumente.
25. Technische Instrumente und Apparate.
26. Büchereinbände.
27. Gewebe, Stickereien, Nadelarbeiten.

G. 28. Denkmale des Staats- und Rechtslebens.
29. Denkmale des Kriegswesens, Waffen.

H. Häusliches und geselliges Leben.

30. Hausmobilien und Geräte.
31. Trachten und Schmuck.

I. 32. Kirchliches Leben, Geräte, Gefäße und Gewänder.

K. Erwerbs- und Verkehrswesen.

33. Zunftwesen.
34. Handel und Verkehr ‹Handelsmuseum›.
35. Münzen, Zeichen, Jetons.

L. 36. Archiv.

Studienmaterial:

M. 37. Abbildungssammlung ‹Bilderrepertorium›.

N. Bibliothek.

38. Sammlung für Geschichte der Buchdruckerkunst } Nur der Form wegen
39. Sonstige kulturgeschichtliche Originaldenkmale } bei der Bibliothek.
40. Kunst- und kulturgeschichtliche Literatur.
41. Historische Literatur.

Bereits diese Übersicht zeigt die außerordentliche Schwierigkeit, in die Fülle des Vorhandenen ein einheitliches System zu bringen. Indem jeder Zweig des Lebens seine Berücksichtigung erfahren wollte, mußte schließlich eine Überhäufung eintreten, deren streng logischer Anordnung selbst der schärfste moderne Ordnungssinn nicht gewachsen war. Das alte Theatrum mundi der fürstlichen Kunstkammern mit seinem stets vergeblich bekämpften Durcheinander scheint damit aufs neue lebendig geworden, wenngleich die Gesichtspunkte der Gründung und Aufstellung dieses kulturgeschichtlichen Museums wesentlich andere sind. Zu der eingetretenen Überhäufung kam gerade in bezug auf die An-

ordnung der Widerstreit zwischen der rein künstlerischen und der kulturgeschichtlichen Bedeutung eines Gegenstandes. Denn nicht immer lag und liegt der Fall so einfach, wie etwa bei den kunstgewerblichen Erzeugnissen der Vergangenheit, bei denen sich meistens beide Eigenschaften die Hand reichen. So groß und edel auch der Gedanke dieses Nationalmuseums bis auf den heutigen Tag ist, so berechtigten Anspruch es auf die Teilnahme des deutschen Volkes erheben darf, über die grundsätzliche Unmöglichkeit der Durchführung des ursprünglichen Gedankens herrscht heute wohl kaum mehr eine Meinungsverschiedenheit. Der Besucher, der die ausgedehnten Räume der ehemaligen Kartause betritt, wird bald, bewußt oder unbewußt, die Vergeblichkeit, einen Gesamteindruck zu gewinnen, erkennen, trotzdem die Absicht der übersichtlichen und zugleich instruktiven Aufstellung überall hervortritt.

Diese Aufstellung aber hatte von vornherein mit anderen Möglichkeiten zu rechnen als die der Museen für hohe Kunst. Denn bei der Verschiedenartigkeit der hier zusammengebrachten Werke, bei ihrem vorzugsweise kulturgeschichtlichen Wert mußte darauf gesehen werden, die Gegenstände selbst in ihrer zeitlichen Zusammengehörigkeit und Umgebung vorzuführen, Gleichartiges zu vereinigen und schließlich auch den Gedanken der historischen Entwicklung festzuhalten. Ebenso sollten dann wieder die künstlerisch ausgezeichneten Werke hervorgehoben werden. Nur durch einen Kompromiß war eine Lösung möglich, indem man teils technisch Verwandtes, wie Waffen, Metallarbeiten, Gemälde, Holzplastik, in gesonderten Gruppen anordnete, teils äußerlich verschiedenartige, aber innerlich zueinander gehörige Gegenstände, wie Kirchengeräte oder Wohnungseinrichtungen, zusammenstellte. Aus dem Gesichtspunkt der Einheitlichkeit heraus entstand eine Anordnung, die auch durch die Räume selbst stark unterstützt und durch die immer mehr hervortretende Nachahmung vergangener Stile gefördert wurde.

Mit dem Ankauf der Kartause und der Überführung der Sammlungen in die ehemaligen Klosterräume hatte man sich diesen tunlichst anzupassen. Da war es ganz natürlich, daß man, analog den ehemaligen Gepflogenheiten, die Grabsteine und deren Nachbildungen in die Kreuzgänge, die kirchlichen Altertümer in die ehemalige Kirche zu setzen versuchte. Der einmal eingeschlagenen Richtung trugen dann auch die in der Folgezeit aufgeführten Erweiterungsbauten Rechnung. Teils wurden alte Bauwerke hierher verpflanzt, teils die neuaufgeführten dem alten Stil angepaßt. So entstand schon äußerlich ein malerischer Komplex von Gebäuden und Höfen mit gotischen Kreuzgängen, Brunnenanlagen, mit Maßwerkfenstern und Kreuzgewölben.

Entsprechend diesem äußeren Rahmen wurde die innere Einrichtung durchgeführt. Die Ausstattung der Säle und Zimmer suchte überall den alten Cha-

rakter festzuhalten und nachzuahmen. Dekorative Malereien in gotischen Ornamenten, Fresken mit historischen Darstellungen zieren die Wände, Wappenschilder der stiftenden Familien oder Städte sind angebracht, moderne Glasfenster in altem Stil eingesetzt. Überall soll durch diese Stilnachahmung eine möglichst große Einheit zwischen den Räumen und den Gegenständen selbst hergestellt und dadurch eine stimmungsvolle Gesamtwirkung erzielt werden. Viel weniger ist die beste Beleuchtung bei immerhin geschmackvoller Aufstellung berücksichtigt. In dem häufig vorhandenen Dämmerlicht einzelner Räume mag sich der Beschauer in vergangene Zeiten zurückträumen und sich mit dem ehrfurchtsvollen Schauer romantischer Stimmung erfüllt sehen. Aber man vergaß dabei, daß das vielleicht in den siebenziger Jahren des XIX. Jahrhunderts angefertigte »gotische« Glasfenster den Gegensatz zu den wirklich aus der Gotik stammenden Kunstwerken erst recht stark empfinden läßt. Anders ist es da, wo nur echte alte und stets zu einer Einheit verbunden gewesene Gegenstände einen historischen Zusammenhang ohne falsche Einschiebungen ergeben, wie bei einzelnen völlig erhaltenen Zimmereinrichtungen oder der Apotheke. Dadurch ergibt sich eine wahrhaftige Gesamtwirkung, die im Beschauer einen ebenso künstlerischen wie belehrenden und erfreuenden Eindruck hinterläßt. Hier auch hat die malerische Stimmung ihre volle Berechtigung, indem sie ein echtes Bild der Vergangenheit darbietet.

Was das Germanische Nationalmuseum für die Monumente der gesamtdeutschen Kulturgeschichte zu geben versucht, das beabsichtigen die Provinzialmuseen im kleineren Rahmen durchzuführen. Wenn ihnen der Gedanke an die Gesamtheit Deutschlands fehlt, so spricht für sie der Umstand, daß die Sammlung und Aufstellung solcher die engere Heimat behandelnden kulturgeschichtlichen Denkmale sich viel leichter und übersichtlicher zu gestalten vermag. Noch immer bleibt der Umfang groß genug, um nicht einseitig oder engherzig zu wirken. Aber was vielleicht in der großen Gesamtheit des Nationalmuseums infolge der zu reichen Fülle kaum Beachtung findet und dabei doch von Wichtigkeit ist, das kann im Provinzialmuseum viel besser berücksichtigt und gewürdigt werden. Und wenn die Undurchführbarkeit der letzten Absichten des Germanischen Museums, bei aller Sympathie, die es stets verdient, fast tragisch zu nennen ist, wenn darin geradezu der Kampf zwischen dem deutschen Individualismus und der Einheitsidee ausgedrückt liegt, so ist das Fundament und die Zukunft dieser Provinzialmuseen, trotz einer gewissen Nüchternheit, doch sicherer, mag in ihnen auch der Partikularismus über die Einheit gesiegt haben.

Frühzeitig begegnen uns Bestrebungen, die zur Gründung solcher Museen geführt haben. Schon im Jahre 1810 wurden in der Provinz Schlesien die aus

den säkularisierten Kirchen und Klöstern stammenden Altertümer vereinigt. Sie wurden durch den im Jahre 1858 gegründeten Verein »Zur Errichtung und Erhaltung eines Museums schlesischer Altertümer« erweitert und ergänzt und wuchsen so zu einem außerordentlich wertvollen Provinzialmuseum an. Wie eng sich hierbei der Rahmen der Sammlungen, natürlich dem kleineren Kreise entsprechend, an die Grundlagen des Germanischen Nationalmuseums anschließt, geht aus ihren Abteilungen hervor. Denn in den sechs Hauptgruppen sind die oben schon ausführlicher behandelten Unterabteilungen zum großen Teil enthalten. Es sind:

A. Vorgeschichtliches ⟨Grabaltertümer, Ansiedlungsrechte⟩.
B. Kirchliches ⟨Bilder, Holzskulpturen, Kirchenutensilien⟩.
C. Ritterlich-Militärisches ⟨Kriegs-, Jagd- und Scheiben-Waffen, Uniformen⟩.
D. Bürgerliche und häusliche Altertümer ⟨Kunstgewerbliches, Kostüme, Musikalisches, Gerichtsaltertümer⟩.
E. Architektonisches ⟨Bauteile und Grabsteine⟩.
F. Siegel, Münzen, Abbildungen, Urkunden.

Auch beim Zustandekommen und der Weiterentwicklung der Sammlung traten ähnliche Kräfte hervor, wie beim Germanischen Museum. Denn neben den Gegenständen, die dem Museum gehören, treffen wir Leihgaben aller Art, Überweisungen des Staates und der Kommunen. Beim Beschaffen der Geldmittel war ebenfalls lange Zeit die breitere Öffentlichkeit in Gestalt des Vereins tätig, bis später die Provinzialverwaltung die nötigen Summen zur Verfügung stellte.

In ganz Deutschland sehen wir nun ähnliche Anstalten erstehen, die die Kulturdenkmale eines Landesteiles zu erhalten und dem Publikum zugänglich zu machen bestrebt sind. Sie führten namentlich auch in Sachsen und Württemberg frühzeitig zur Anlage von Museen vaterländischer Altertümer, in denen wieder neben den künstlerischen auch die kulturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Eigenschaften hervortreten. Bald sind es die Regierungen, bald die Kommunen, die sich zusammen mit Vereinen die Förderung und Verwaltung solcher Museen angelegen sein lassen. Auch hier ist eine Zeitlang der Zwiespalt zwischen künstlerischem und kulturgeschichtlichem Wert der einzelnen Gegenstände stark hervorgetreten. Aber im Lauf der Jahre hat sich dies verringert, weil die Museen für hohe Kunst einzelne früher vernachlässigte und daher von den vaterländischen Museen gepflegte Zweige, wie etwa die Holzplastik, in den Rahmen ihrer Sammeltätigkeit einbezogen haben. Auch ermöglichte die ständige Praxis eine schärfere Trennung der einzelnen Denkmale nach ihrem Wert, und zudem erschloß sich den Provinzialmuseen ein neues Gebiet als immer aussichtsreicher und wertvoller: die Sammlung vorgeschicht-

licher Denkmale. Denn gerade bei ihnen spielt der Fundort und damit die engere Heimat eine besondere Rolle, die in den betreffenden Ortsmuseen deutlicher erkannt werden kann.

Es würde uns zu weit führen und hieße meist Gleiches wiederholen, wollten wir auch nur die bedeutendsten einschlägigen Sammlungen im einzelnen aufführen. Es genügt durchaus, wenn wir ihren Charakter, wie geschehen, im allgemeinen kennen gelernt haben. Nur eine der größten Schöpfungen, das Märkische Provinzialmuseum zu Berlin, verdient eine besondere Erwähnung, weil es in seiner jetzigen Gestalt die neuesten Fortschritte und Gedanken auf diesem Gebiet anschaulich dartut. Im Jahre 1874 wurde das Museum, für das ebenfalls schon eine rege Vereinstätigkeit vorgearbeitet hatte, begründet und in städtische Verwaltung genommen. Überraschend schnell mehrten sich die Sammlungen, die in zwei Hauptteile zerfallen, wovon der eine die drei Reiche der Natur, der andere die historischen Denkmale der Mark umfaßt. Weitaus der größte Teil der Sammlung kam durch Schenkungen zustande, eine lebhafte Agitation herrschte in der Provinz, namentlich seit im Jahre 1885, nach dem Vorbild des Germanischen Museums, Pflegschaften errichtet worden waren. Die bald da, bald dort untergebrachten Sammlungen erhielten zu Anfang unseres Jahrhunderts ein neues Heim, das Stadtbaurat Ludwig Hoffmann errichtete und das im Jahre 1908 dem Publikum zugänglich gemacht wurde.

Auch hier war der Gedanke der Zusammenwirkung von Dekoration und Gegenständen maßgebend und ein malerischer Standpunkt betont. Was sich beim Germanischen Museum teilweise aus der Art der vorhandenen Räumlichkeiten ergeben hatte, ist also auch bei diesem freien Neubau im Hinblick auf den historischen Gehalt der Sammlungen festgehalten. So sehen wir eine Kirchenhalle für die kirchlichen Altertümer, eine Barockarchitektur für den Prunksaal und Katakomben für die prähistorischen Sammlungen. Natürlich lassen sich hiergegen manche Bedenken erheben, aber da hauptsächlich nur mit allgemeinen Motiven der vergangenen Stile gearbeitet und eine direkte Vortäuschung des Alten vermieden ist, so ist der Gesamteindruck immerhin erfreulich. Auch die Idee der Wappenfenster als einer Art von lebendiger Geschlechter- und Städtegeschichte ist durchgeführt. Von besonderer Bedeutung sind natürlich alle die Denkmale, die sich auf die Stadt Berlin selber beziehen und die hauptsächlich in der graphischen Abteilung sowohl für das Stadtbild wie die Sittengeschichte höchst wertvolle Zeugnisse bergen. Auch hier ergeben sich da und dort Berührungspunkte mit den großen Museen. Aber der überall angestrebte rein kulturgeschichtliche Standpunkt ist der Sammlung selber zum Vorteil gediehen, und die geschmackvolle und übersichtliche Anordnung erleichtert dem Besucher die Betrachtung.

WENN im kulturhistorischen Museum auch der künstlerische Charakter des einzelnen Gegenstandes von großer Wichtigkeit war, so lag dies eben darin, daß es gerade die Vergangenheit verstanden hatte, jedem einzelnen, selbst dem einfachen, oft unscheinbaren Gebrauchsgegenstand, bei aller Rücksicht auf seine Zweckmäßigkeit, eine künstlerische Form zu geben und ihn dadurch zu adeln. Es ist genugsam bekannt, welchen Umfang diese künstlerische Betätigung des Handwerks einst angenommen hatte und wie unzertrennbar beide miteinander verbunden waren. War doch selbst der Künstler, der mit dem Pinsel oder mit dem Meißel monumentale Schöpfungen von höchster Vollendung ausführte, oft nur ein Handwerker oder wenigstens Meister in einer Zunft, die ihre Tätigkeit wie jedes andere Handwerk geregelt hatte. War doch umgekehrt der einfache Handwerker, der den Gebrauchsgegenstand im Stil seiner Zeit, aber oft nach den eigenen in ihm lebenden Ideen ausführte und verzierte, ein Künstler in seinem Fach.

Die Erkenntnis dieses Umstandes aber mußte allmählich unbedingt dazu führen, die aus der Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Handwerk entstandenen Erzeugnisse unter Betonung ihres Eigenlebens zu sammeln und zu ordnen. Von der hohen Kunst, die man lange Zeit allein beachtet hatte, führten diese Werke ab und verlangten jetzt ihre getrennte Würdigung und Aufstellung. Aber sie hatten keineswegs in den Sammlungen früherer Zeiten gefehlt. Besonders in den fürstlichen Kunstkammern des XVI. und XVII. Jahrhunderts, in denen das deutsche Handwerk noch in hoher Blüte stand, waren viele solche Werke vorhanden. Erst die mehr auf die hohe Kunst gerichtete Sammeltendenz des XVIII. Jahrhunderts hatte das Kunstgewerbe zurücktreten lassen, ohne es vollständig zu verdrängen. Nur daß es sich stärker als früher in den Dienst des Absolutismus stellen und in Medaillen und geschnittenen Steinen, in kostbarem Juwelenschmuck und Prunkgeräten den fürstlichen Kunstliebhaber verherrlichen mußte, bis es vielfach in Spielerei ausgeartet war. Der Niedergang und die künstlerische Unselbständigkeit des Handwerks, sowie die damit verbundene Abhängigkeit vom Ausland hatten dann bei der Anlage unserer großen Museen am Anfang des XIX. Jahrhunderts die fast völlige Nichtbeachtung dieses Kunstzweiges verursacht. Höchstens, daß er ein abgeschiedenes Dasein in den Kunstkammern führte, die damals alles das aufnehmen mußten, was in den Museen für hohe Kunst keinen Platz fand.

Wie notwendig aber die Anlage der das Kunstgewerbe berücksichtigenden Sammlungen war, lehrte mit einem Schlag die Weltausstellung, die im Jahre 1851 in London auf Veranlassung des Prinzgemahls Albert, eines deutschen Fürsten, stattfand. Wie diese Ausstellung in England selbst sofort die Gründung des South-Kensington-Museums veranlaßte, so gab sie auch den Deut-

schen die notwendige Anregung und führte keinen Geringeren als Gottfried Semper dazu, noch im gleichen Jahre seine wichtigen und bedeutsamen Vorschläge in einer kleinen Schrift, »Wissenschaft, Industrie und Kunst«, niederzulegen.

Er ging von der Tatsache aus, daß in der Kunstindustrie die Erzeugnisse der halbbarbarischen Völker, sowie die der eigenen Vergangenheit die Leistungen der Gegenwart bei weitem übertrafen und daß seine eigene Zeit, wo sie die vergangenen Beispiele nicht nachahmte, höchstens bei Gegenständen, »bei denen der Ernst des Gebrauches nichts Unnützes gestattet«, eine befriedigende Lösung darbot. Hieraus entstanden dem gelehrten Künstler, der so tief in das Wesen des Stils eingedrungen war, sofort auch die Pläne zur »Anregung nationalen Kunstgefühles«. Um den so überaus notwendigen »Volksunterricht des Geschmackes« vorzunehmen, seien in erster Linie Sammlungen und Ateliers, in zweiter an diese anschließende Vorträge, in dritter die von dem Volke vorzunehmenden Schiedsgerichte über Konkurrenzarbeiten notwendig. Aber nicht die schon in Museen vorhandenen, oft aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang — etwa der Kirche — losgelösten und nun getrennt aufgestellten Werke der hohen Kunst kämen für die neuen Zwecke in Frage, sondern solche Gegenstände der Kunst, »die von Ursprung her keinem bestimmten Platze angehörten« und an denen sich der Volksgeschmack erst wieder erholen müsse. Dies aber seien gerade vielfach die Erzeugnisse des Kunsthandwerks. Sie sollten in folgenden vier großen Abteilungen angeordnet, aufgestellt und zugänglich gemacht werden:

1. Keramik im weitesten Sinn, d. h. nicht nur Töpferware, sondern alles das, was »den Proceduren des Bildens aus weicher Masse, des Formens, des Gießens und des Hämmerns angehört«, 2. die Textilkunst mit ihren in die mannigfachsten Gebiete übergreifenden Erzeugnissen, 3. Holz-, Zimmer- und Tischlerarbeiten, 4. Maurer- und Ingenieurarbeiten, dazu eine Modellsammlung von Monumenten, an denen sich ihr Zusammenhang erkennen lasse.

Zu diesen Sammlungen müsse als notwendige Ergänzung treten: die genaue Unterweisung in der Kenntnis der Rohstoffe und Fabrikation der Gegenstände, sowie der Werkstattunterricht, der das allzu einseitig geübte und nur das Mittel zum Zweck darstellende Zeichnen an den Gewerbe- und Industrieschulen zu verdrängen habe. Bei den zur Erläuterung der Sammlungen abgehaltenen Vorträgen über Kunst und Industrie sei hauptsächlich die Lehre von den Stilerfordernissen und die Technologie zu berücksichtigen. Die Lehrstühle sollten, analog den Sammlungen, eingeteilt werden in die vier oben angeführten Techniken und einen fünften über vergleichende Baulehre, d. h. Zusammenwirken der vier genannten Elemente unter dem Vorsitz der Archi-

tektur. In prophetischer Weise deutet Semper die aus seinen klaren Vorschlägen fließenden Resultate mit den Worten an: »Man sollte sehen, welchen raschen unmittelbaren Erfolg historisch, ethnographisch und technologisch wohl gegliederte, möglichst vollständige und für das Publicum bequem und liberal eingerichtete Sammlungen der Art für die Industrie, für das organische Emporwachsen der Künste und die Verbreitung eines allgemeinen Volksgeschmackes hätten!«

Ebenso aber ist der spätere Nachteil der Kunstgewerbesammlungen schon in dieser Schrift wahrnehmbar. Denn das Kunstgewerbe geriet dabei immer mehr auf den falschen Weg der Stilnachahmung, da in den erhaltenen Zeugnissen der Vergangenheit die große Blüte einer Kunstbetätigung erkannt wurde, deren Fehlen die eigene Zeit schwer empfand. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, die hieraus für den gesamten Kunststil entstandenen Schäden zu kennzeichnen. Für uns von Wichtigkeit ist nur, daß sich aus dem Bestreben, das damalige Kunsthandwerk durch künstlerische und technische Vorbilder aus der Vergangenheit zu heben, die Anlage von Kunstgewerbemuseen ergab. Sie stellten sich nun als ein neues selbständiges Ganzes unseren bisher bestehenden Museen für die hohe Kunst zur Seite und erfuhren bald eine ebenso genaue und systematische Durchbildung wie diese.

In ihrer Natur als Vorbildersammlung für den Handwerker lag es, daß man besonders hervorragende Stücke abformte, abzeichnete oder sonst vervielfältigte, kurz in jeder Weise die praktische Ausnützung der Sammlungen für das Kunsthandwerk der eigenen Zeit erleichterte. Hierzu diente auch die stets mit besonderer Aufmerksamkeit behandelte Bibliothek, denn in ihr fand der Besucher als Ergänzung zu den ausgestellten Gegenständen die Abbildung anderer, deren nähere Erläuterung durch Kunstbücher, kurz alles das, was den praktischen und belehrenden Zweck der Sammlungen ergänzt. Er wurde noch stärker dadurch betont, daß man vielfach mit diesen Anstalten Schulen verknüpfte, in denen der heranwachsende Handwerker künstlerische Ausbildung erfahren konnte. Was die Museen für hohe Kunst teilweise im XVIII. und zu Anfang des XIX. Jahrhunderts waren, eine Lehrmittelanstalt für den heranreifenden Kunstjünger, der durch fleißiges Kopieren aller Arten und Schulen das Wesen der Kunst erfassen zu lernen glaubte, das wurden jetzt gerade diese aus einem ursprünglich ganz anderen Bedürfnis entstandenen Kunstgewerbesammlungen. Denn bei ihnen stand der praktische Zweck im Vordergrund, und erst allmählich erkannte man ihren Zusammenhang mit der hohen Kunst und mit der Kulturgeschichte. Aber ebenso wie der Künstler, mußte auch der Kunsthandwerker erkennen, daß das Nachbilden vergangener Stilformen und Techniken allein seinem eigenen Schaffen wenig nützte, ja, daß

hierdurch seine Phantasie gelähmt wurde. Damit ging einer der ursprünglichen Hauptzwecke der Kunstgewerbemuseen verloren, ohne daß sie ihren Wert eingebüßt hätten. Ihre Aufgabe erweiterte sich sogar in dem Maße, in dem sie den beengenden Zweckmäßigkeitsgedanken preisgaben.

Wie ihr Zweck, so war auch die Gründung der Kunstgewerbemuseen von den übrigen Sammlungen durchaus verschieden. Denn sie verdanken ihre Entstehung in erster Linie der privaten Wirksamkeit. Vereine von Handwerkern, die sich zur gemeinsamen Besprechung ihrer Angelegenheit zusammenfanden und die ihre Mitglieder mit Vorbildern zu ihrer Ausbildung versehen wollten, hatten mit der Sammlung entsprechender Gegenstände begonnen. Erst als der Staat die Nützlichkeit dieser Bestrebungen erkannte, bot er mancherlei Unterstützung, bis er oder eine Kommune bei den immer wachsenden Aufgaben der neuen Anstalten die völlige Verwaltung übernahm. So kehrte ein ursprünglich mit der fürstlichen Sammeltätigkeit verknüpfter, dann aber weniger beachteter Zweig der Kunst auf einem anderen Wege und aus anderen Bedürfnissen heraus schließlich doch wieder zurück zu den von dem gleichen Ursprung ausgehenden, jetzt ebenfalls andere Aufgaben erfüllenden Museen der neuen Zeit.

Schon im Germanischen Museum und den Provinzialmuseen lagen, entsprechend der engen Verbindung der Kunst mit dem gesamten Leben der Vergangenheit, starke Berührungspunkte mit den Kunstgewerbesammlungen. Denn vielfach handelt es sich dabei um die gleichen Gegenstände, die, je nachdem man sie betrachtet, bald in die eine, bald in die andere Sammlung passen. Auch die Verbindung von systematischer und künstlerischer Anordnung, die uns namentlich beim Germanischen Museum auffiel, bietet vielfach gemeinsame Anknüpfungspunkte. Noch deutlicher tritt dieses Verhältnis zum Kunstgewerbe in dem Bayrischen Nationalmuseum hervor, in dem wir die Betonung der Kulturgeschichte mit stark dynastischem Einschlag und eine ebenso große Hinneigung zu den Kunstgewerbemuseen und deren Zwecken erkennen dürfen. Nur in dem einen Punkt nimmt die Sammlung eine Sonderstellung in den hierher gehörigen Instituten ein: sie war von Anfang an ein rein staatliches Unternehmen, das wohl der Öffentlichkeit in ausgedehntem Maße dienen sollte, von dieser aber nicht in der Weise wie das Germanische Museum, die Provinzialmuseen oder zahlreiche Kunstgewerbesammlungen unterstützt wurde, außer daß ihr, wie auch den übrigen staatlichen Museen, Geschenke Einzelner zuflossen. Die erste Veranlassung zur Errichtung dieses Museums war eine dynastische. König Maximilian II. beauftragte im Jahre 1854 den mit der Publikation der Altertümer und Kunstdenkmale des Herrscherhauses betrauten Freiherrn von Aretin, wichtige auf das Herrscherhaus

und sein Verhältnis zum Volk bezügliche Dokumente zu sammeln, um dadurch die enge Gemeinsamkeit zwischen beiden zu veranschaulichen. Diese Sammlung, die in der Herzog Max-Burg untergebracht war und den Namen Wittelsbacher Museum führte, umfaßte schon im Jahre 1855 die gesamte Kulturgeschichte Bayerns von der Frühzeit bis zur Renaissance. Die Räume füllten sich rasch mit Werken, die vielfach einen künstlerischen, vielfach auch einen kulturgeschichtlichen Wert besaßen, wobei selbst Werke der hohen Kunst, wie die gerade in Bayern sehr ausgedehnte Holzplastik des Mittelalters, die doch eigentlich zu den anderen Museen gehört hätte, hier Aufstellung fanden. Naturgemäß trat bald das rein Dynastische vor dem Nationalen in den Hintergrund. Ebenso aber drängte sich mit dieser Erscheinung vielfach der kunstgewerbliche Charakter hervor, der hier genau so wie bei dem Germanischen Museum seinen engen Zusammenhang mit der Kulturgeschichte bewährte. Große Privatsammlungen wurden erworben, wie im Jahre 1859 jene, die der Bamberger Kunstfreund von Reider namentlich aus den säkularisierten Kirchen, Klöstern und Stiftern zusammengebracht hatte. Auch wurden dem Museum einzelne Abteilungen, wie die prähistorischen und römischen Altertümer aus dem Antiquarium, die gotischen Glasgemälde aus dem Depot der Königlichen Glasmalerei, die romanischen und gotischen Kunstwerke aus den Vereinigten Sammlungen, überwiesen und diese im Jahre 1867, nachdem für die ethnographischen Gegenstände eine eigene Abteilung gegründet worden war, vollständig aufgelöst. In allen Teilen des Landes wurde besonders durch Dr. von Hefner-Alteneck nachgeforscht, gesammelt und dadurch vieles vor der Zerstörung gerettet, während die großen plastischen Monumente durch Gipsabgüsse dem Museum einverleibt wurden.

Bald waren die bisherigen Räume zu klein geworden, und im Jahre 1867 wurde dem Museum, nachdem eine von Klenze vorgeschlagene Überführung nach dem abgelegenen Schleißheim durch lebhafte Gegenagitation glücklich abgewendet war, in der Maximilianstraße ein eigenes Gebäude eingeräumt. Wie deutlich man den engen Zusammenhang mit der Landesgeschichte vor Augen führen wollte, geht daraus hervor, daß alle Säle im ersten Stockwerk des Gebäudes mit Fresken aus der Geschichte des Herrscherhauses und des Landes ausgeschmückt wurden und ursprünglich keine Sammlungsgegenstände bargen. Diese waren vielmehr im Erdgeschoß und im zweiten Stock untergebracht und erst als es die weitere Ausdehnung der Sammlung erforderte, wurden auch die Bildersäle für die direkte Aufstellung dienstbar gemacht. In einer Reihe von größeren und kleineren Gemächern, die vielfach durch alte Holzdecken aus Schlössern und Privathäusern, sowie durch die Glasgemälde einen bestimmten Charakter erhielten, standen die zahlreichen

Sammlungsgegenstände in einer, trotz der versuchten systematisch-historischen Reihenfolge, doch stark malerischen Anordnung, wozu die vielfachen Zimmereinrichtungen direkt herausforderten. Auch der Garten wurde mit großen Bildwerken geschmückt und nach Möglichkeit dem historischen Charakter des Museums angepaßt.

»Meinem Volk zu Ehr und Vorbild« prangte als Inschrift auf dem Gebäude, und schon von Maximilian II. stammte die Bestimmung, die Anstalt habe für Künstler und hauptsächlich für Kunsthandwerker zu dienen. Diesem kunstgewerblichen Zweck kamen bald nach der Übersiedelung in die neuen Räume die Vorschläge des Direktors von Aretin entgegen, der neben Leihausstellungen älterer und neuerer kunstgewerblicher Erzeugnisse, ganz im Sinne Sempers, wöchentliche Vorträge mit Heranziehung des vorhandenen Materials zur Erläuterung der Beziehungen zwischen Kunst und Handwerk, sowie Nachbildungen vorbildlicher Werke durch Photographie und Gipsabgüsse einrichtete. Dazu veröffentlichte das Museum einzelne Stücke seiner Sammlung auch durch Lichtdruckwerke. Am entscheidendsten aber war, daß zu der allgemein kulturgeschichtlichen Sammlung technologisch angeordnete Sonderabteilungen als ausdrückliche Vorbilder für das Kunstgewerbe kamen.

Es entstanden 18 solche Abteilungen, die das Publikum stark beanspruchte und in denen es viel kopierte: 1. Trachten, Waffen, Schmuck und Ornate, von vorchristlicher bis Jetztzeit. 2. Textilsammlung, vom IX.—XIX. Jahrhundert. Nadel- und Webarbeiten mit Spitzensammlung. 3. Keramik, von Griechenland bis Gegenwart. 4. Glasfabrikation. 5. Lederpreßkunst, von 1300 bis Gegenwart. 6. Musikinstrumente vom XIV. Jahrhundert bis Gegenwart. 7. Schiffsmodelle von 1540—1820. 8. Nürnberger Wismutmalereien von 1500—1680 ‹reiche Malereien, wobei als Surrogat für Gold und Silber Wismut angewendet wurde›. 9. Nürnberger Beckenschlägerei von 1400—1650. 10. Holzmodelle für Backereien und Wachsarbeiten 1500—1700. 11. Schmiedekunst von 1400 bis Gegenwart. 12. Ornamentik der Holzskulpturen, in Einzelheiten wie auch vollständigen Werken, bei denen das Ornament vorherrscht, von 1450 bis neuere Zeit. 13. Werke der Zinngießerei von 1500 bis neueste Zeit. 14. Goldschmiedemodelle in Blei, Zinn, Kupfer und Silber von 1550—1820. 15. Die Ornamentik in gegossenen, getriebenen und ziselierten Arbeiten aus Kupfer, Bronze und Messing aus Römerzeit bis Gegenwart. 16. Utensilien für den israelitischen Gottesdienst. 17. Kinderspielsachen von 1560—1820. 18. Sammlung von Gipsabgüssen von nicht im Nationalmuseum vorhandenen Werken.

Da bei all den Sondersammlungen der vorbildliche Zweck im Mittelpunkt stand, so ward darauf gesehen, sie möglichst übersichtlich und gut beleuchtet

aufzustellen und »jeden Schein von dekorativer Wirkung oder künstlerischer Genialität« zu vermeiden. Damit war ganz von selber eine Trennung von Schausammlung und Studiensammlung eingetreten, die auch in dem neuen Gebäude maßgebend blieb. Diese selbst machte sich immer dringender notwendig und wurde im Jahre 1892 dem Landtag vonseiten der Regierung empfohlen, wobei mit aller Entschiedenheit geäußert wurde, daß ein Nationalmuseum durch sein Inneres wirken müsse, wogegen eine allzu stark in den Vordergrund tretende äußere Ausschmückung nicht notwendig sei. Diesem Umstand trug der Entwurf G. von Seidls Rechnung, der im Äußeren Motive von der Renaissance bis zum Barock verwendete und durch Garten- und Hofanlagen die malerische Wirkung stark betonte.

Die mit den aufgestellten Kunstwerken im Einklang stehende innere Raumeinteilung und -Ausstattung wurde in der allgemeinen kulturgeschichtlichen Sammlung mit dem Prinzip der historischen Entwicklung verbunden und ergab eine Anzahl von 48 Räumen, die von der prähistorischen und römischen Zeit an bis in die Gegenwart führen. Dabei verfuhr der Architekt, unterstützt von dem Ehrenkonservator des Museums R. Seitz, so, daß er »bald charakteristische historische Raumvorbilder ermittelte und den hier gegebenen Verhältnissen anglich, bald aus gegebenen alten Bruchstücken ganze Interieurs herausbildete, mehrfach eine Fülle alten werthvollen Materials für den inneren Ausbau selbst ermittelte und beischaffte, in den meisten Fällen aber völlig neu gestaltete.« Überall steht auch da, wo die originalen Bauteile, besonders die zahlreichen Holzdecken, nicht ausreichten, die Architektur des Raumes und seine Ausschmückung im möglichsten Einklang mit den aufgestellten Werken. Aber nur wenige Gemächer sind, wie das Fuggerstübchen, durchaus einheitlich in ihrer Zusammenstellung und geben den ursprünglichen Eindruck völlig wieder. Bei den übrigen ist, wie namentlich auch in der großen Kirchenhalle im allgemeinen der Charakter eines bestimmten Stils festgehalten. Wir haben schon oben gesehen, wie eine solche Einrichtung bei aller augenblicklichen Wirkung doch leicht zu falschen Vorstellungen führen kann, und auch hier wurde aus dekorativen Rücksichten nicht Zusammengehöriges mehr oder minder gewaltsam miteinander verbunden. Aus den vielen Beispielen sei nur eines hervorgeboben: aus technischen Gründen beginnen schon im Saal der Merowinger an den Fenstern die doch einer viel späteren Zeit entstammenden Glasgemälde. Welchen Eindruck soll der naive Besucher, der sich des Führers vielleicht nicht bedient und von Kunstgeschichte keine nähere Kenntnis besitzt, nun von dieser Zusammenwirkung so verschiedenartiger Kunstwerke erhalten? Etwas anderes ist es, wenn in der Waffenhalle zur dekorativen Ausschmückung etwa Holzskulpturen verwendet werden, wodurch

eine wohltätige Abwechslung erreicht wird. Hier ist ein Prinzip verfolgt, das nicht eine falsche Illusion erwecken, sondern das Einerlei unterbrechen und dadurch die Hauptgegenstände nur um so deutlicher hervorheben will.
In den späteren Räumen tritt dann der ursprünglich dynastische Zug stärker hervor, indem sie nach den einzelnen bayrischen Herrschern benannt und in deren Zeitgeschmack ausgestattet sind. Hier finden wir auch manches Stück aus der ehemaligen Kunstkammer und den Sammlungen Maximilians I. Dabei aber ist der national bayrische Charakter nicht durchweg festgehalten, denn es sind auch einzelne Zweige nichtbayrischer Kunsterzeugnisse vertreten, wie italienische Fayencen, auswärtige Porzellane und ähnliches.
Getrennt von dieser allgemeinen Abteilung finden sich im ersten Stockwerk die sehr bedeutenden kunstgewerblichen Fachsammlungen, für deren Nutzbarmachung neben der systematischen Aufstellung und übersichtlichen Anordnung ein großer Kopiersaal eingerichtet ist. Dazu kommen in einem eigenen Studiengebäude für die gleichen Zwecke Atelierräume, sowie eine graphische Vorbildersammlung. Aber vielfach wird der, der einen vollen Eindruck von der Kunstbetätigung der Vergangenheit gewinnen will, auch beim Studium der Fachsammlungen wieder auf einzelne Zweige der kulturgeschichtlichen Abteilung zurückgreifen müssen.
Wie bei der schon oben angeführten Einrichtung des Germanischen Museums, erkennt man auch aus der des Bayrischen Nationalmuseums die außerordentlichen Nachteile einer Aufstellung, die dem Besucher durch möglichst geschlossene und einheitliche Wirkungen ein Bild der vergangenen Stilperioden vorzutäuschen sucht. Sicherlich sollen die Museen nicht lediglich für die geringe Zahl von Forschern und Künstlern oder Handwerkern allein dienstbar gemacht sein, sondern gerade dem großen Publikum Belehrung und künstlerische Eindrücke übermitteln. Aber diese Eindrücke müssen doch in erster Linie auf Wahrheit beruhen und dürfen uns keine falsche Vorstellung von der Vergangenheit geben. Häufig aber ist bei allem guten Willen der Museumsleitung und dem besten Können des Architekten ein schiefes Bild unvermeidlich. Das wird man immer, bei aller Achtung vor den Leistungen und Bestrebungen des Münchener Nationalmuseums, betonen müssen.
Der verhängnisvolle Einfluß, den die jahrzehntelange Nachahmung vergangener Stilperioden auf unser gesamtes Kunstschaffen ausgeübt und den erst die neueste Zeit überwunden hat, ist auch hierbei als eine der treibenden Kräfte maßgebend gewesen und hat in dieser Art der Museumseinrichtungen einen letzten, doch wie zu hoffen steht, keineswegs dauernden Erfolg errungen. Aber bis hinein in die allerjüngste Zeit hat diese malerisch-dekorative Scheinwirkung eine Rolle gespielt, wie namentlich das Magdeburger Museum beweist, das

TEILANSICHT AUS DEM KIRCHENSAAL
IM BAYERISCHEN NATIONALMUSEUM ZU MÜNCHEN
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

uns noch an anderer Stelle begegnen wird. Daß selbst die Antike sich diesem Gedanken fügen mußte, haben wir schon anläßlich der Aufstellung der pergamenischen Skulpturen in Berlin gesehen, wo das Ägyptische Museum seinerzeit den Anfang mit dieser Art von Anordnung gemacht hatte. Nur daß man hier schnell wieder von diesem System zurückkam und die Unwahrheit der ganzen Aufmachung erkannte.

Es ist deshalb durchaus noch nicht nötig, eine langweilige oder nur den Fachmann interessierende Anordnung durchzuführen. Namentlich auch kann an vollständig aus der Vergangenheit erhaltenen und in die Museen überführten Innenräumen deren wahrer Eindruck im Gesamten sowohl wie in allem Einzelnen vorgeführt werden. Die übrigen Gegenstände ermöglichen dann immer noch eine dem Auge angenehme Wirkung auch in einer strengeren Aufstellung. Auch das Publikum wird an einer solchen Anordnung genau so viel Genuß finden, wie an der malerisch-dekorativen Aufmachung, wenn ihm erst zum Bewußtsein gekommen ist, wieviel falsche Vorstellungen es hierdurch in sich aufgenommen hat.

Was das Bayrische Nationalmuseum dem Kunstgewerbe durch seine Fachsammlungen zu sein wünscht, das suchen ihm in noch höherem Grade die für seine eigentümlichen Bedürfnisse eingerichteten Kunstgewerbemuseen zu sein. War man in München gerade von der Kunst- und Kulturgeschichte her auf die größere Beachtung des Kunstgewerbes und auf seinen Zusammenhang mit der Kunst gekommen, so wurde an anderen Orten der umgekehrte Weg eingeschlagen und das Gewerbe in seinem Streben nach künstlerischer Veredelung dem Kunsthandwerk und den darauf bezüglichen Sammlungen immer näher gerückt. Wir sahen schon oben, wie G. Semper, angeregt von der ersten Londoner Weltausstellung, bestimmte Vorschläge für die Anlage reiner Kunstgewerbemuseen gemacht hat. Es würde uns zu weit führen, wenn wir die Entstehung dieser Sammlungen überall im einzelnen verfolgen wollten; nur eines der typischsten Beispiele, das Berliner Kunstgewerbemuseum, soll näher betrachtet werden. Vielfach wiederholen sich bei den übrigen Anstalten die gleichen Erscheinungen sowohl bei der Gründung, als auch bei ihrer Einrichtung, ihrem Ausbau und ihrer Wirksamkeit.

Die Versuche, das Kunsthandwerk in Preußen zu heben, reichen bis fast in die Anfänge des XIX. Jahrhunderts zurück. Denn bekanntlich verschmähte es Schinkel trotz seiner gewaltigen Schöpfungen auf dem Gebiete der Architektur nicht, auch diesem Zweig sein Interesse zuzuwenden. Freilich betrat er dadurch, daß er auch hierbei auf das Vorbild der Antike zurückging, als erster den so verhängnisvollen Weg der Stilnachahmung. Aber die Anregungen, die er und Beuth, der Gründer der ursprünglich gerade zur Hebung des Handwerks

bestimmten späteren technischen Hochschule, gegeben hatten, gingen in der Folgezeit wieder verloren und auch der Ruf Sempers verhallte lange ungehört. Erst in den sechziger Jahren, nicht zuletzt unter der Einwirkung einer weiteren Londoner Ausstellung, bei der das preußische Kunsthandwerk völlig ins Hintertreffen geraten war, begann es sich in Berlin zu regen, und merkwürdigerweise kam der Anstoß fast gleichzeitig von zwei Stellen her. Die eine war die damalige Kronprinzessin Viktoria, die wohl durch die Wirkung des Kensington-Museums in ihrem Vaterland angeregt sein mochte, die andere Stelle war der Handwerkerverein in Berlin, der im gleichen Jahre, 1866, die Notwendigkeit einer solchen Anstalt betonte. Der Grundgedanke war auch hier ein doppelter: neben der Kunstsammlung und ihrer praktischen Verwertung durch die Kunstgewerbeschule wollte man gerade im Interesse des Handwerks auch eine technisch-wissenschaftliche Abteilung. Der Staat selber sagte seine Unterstützung zu und spendete gleich anfangs nicht unbeträchtliche Mittel zum Ankauf von Kunstwerken auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867, ließ aber im übrigen die neugegründete Unternehmung ihre eigenen Wege gehen. Schon im Jahre 1868 wurden die Kunstschule und die Kunstgewerbesammlung in allerdings bescheidenen Räumen eröffnet, und die Anstalt erhielt den Namen eines Deutschen Gewerbemuseums, der ihr bis zum Jahre 1879 verblieb.

Bei den herrschenden Anschauungen über die Erneuerung des Kunstgewerbes aus der Vergangenheit trat der geschichtliche Zug immer stärker hervor. Von Werken der eigenen Zeit sollte nur wirklich Ausgesuchtes angeschafft werden, wogegen die früheren Jahrhunderte viel ausgiebiger und allgemeiner herangezogen wurden. Dies geschah besonders durch die vom Staat im Jahre 1869 erworbene und 1873 dem Gewerbemuseum überwiesene Sammlung des Freiherrn von Minutoli, die in der Hauptsache aus keramischen, sowie Glas- und Metallarbeiten vergangener Jahrhunderte bestand. Hierzu kam im gleichen Jahre die Hanemannsche Sammlung deutscher Trinkgefäße verschiedenen Materials. Noch wichtiger war die im Jahre 1875 verfügte Auflösung der Kunstkammer, deren Bestände an kunstgewerblichen Arbeiten eine 1872 im Zeughaus veranstaltete Ausstellung vorgeführt hatte. Sie hatte am längsten den alten Charakter ihrer Entstehungszeit beibehalten und einer systematischen Anordnung und Weiterbildung entbehrt. Jetzt gelangten die vielen wertvollen Gegenstände des Kunsthandwerks an die richtige Stelle und bildeten eine unermeßliche Bereicherung des Kunstgewerbemuseums. Für die mit dem Herrscherhaus zusammenhängenden, kulturgeschichtlich bedeutenden, aber künstlerisch oft geringeren Werke dagegen wurde in dem Hohenzollernmuseum eine selbständige Sammlung geschaffen. Dadurch wurde dem berechtigten dyna-

stischen Gedanken Rücksicht gezollt, ohne daß dieser Zweck, wie in München, eine schädliche Überlastung des Kunstgewerbemuseums herbeiführte.
Mit der fortschreitenden Entwicklung des Museums begann auch der gerade für das Kunstgewerbe so wichtige Orient eine immer größere Rolle in den Sammlungen zu spielen. Im Jahre 1873 erwarb man in Wien orientalische Gewebe und Gläser, später ganze Sammlungen japanischer und chinesischer Kunstgewerbeerzeugnisse, wie die des Obersten von Brandt und anderer. Hierdurch wurde auch das fremde Kunstgewerbe in seiner Mannigfaltigkeit ebenso wie in seiner historischen Entwicklung vorgeführt und den Zwecken des Museums dienstbar gemacht.
Gemäß seinen Aufgaben entwickelte das Museum eine rege Propaganda, die sowohl in später wieder aufgegebenen Museumsvorträgen, wie auch in Wanderausstellungen der Museumsbestände nach auswärts und in solchen in den Räumen des Museums, sowie in Konkurrenzarbeiten bestand, denn für den stets betonten Zweck der Belehrung und Hebung des eigenen Gewerbes war die mit dem Museum verbundene Schule und deren Anregungen von ausschlaggebender Bedeutung. Bald waren auch die inzwischen bezogenen Räume der ehemaligen Porzellanmanufaktur zu klein, und im Jahre 1877 begann der von Gropius und Schmieden entworfene Bau des Kunstgewerbemuseums in der Prinz-Albrechtstraße. Während im Äußeren an der Renaissancepalastfassade festgehalten wurde, war für das Innere in erster Linie maßgebend ein großer glasbedeckter Lichthof als Hauptausstellungsraum und die Unterbringung der mit dem Museum verbundenen Kunstschule und ausgedehnten Bücherei. Bald aber erwiesen sich in der Folge auch diese Räume zu eng, und die Kunstgewerbeschule und Bibliothek wurden in neuester Zeit gesondert untergebracht, um alle Räume für die Sammlungen zur Verfügung zu haben. Dazu kam, daß man durch den Aufschwung des modernen Kunstgewerbes, das seine Vorbilder nicht mehr in den vergangenen Stilarten sucht, doch genötigt wurde, auch diese Seite der Sammlung stärker als früher zu betonen und in ihren hauptsächlichsten Beispielen vorzuführen.
Die Sammlung beginnt mit den Möbeln, als den der Architektur am nächsten stehenden und die Stilwandlungen am deutlichsten offenbarenden Gegenständen. Unter sie finden sich kirchliche Geräte, sowie einzelne Teppiche und die aus der ursprünglichen Sammlung Derschau stammenden Glasfenster verteilt. Von der Frühgotik bis in den Empirestil vermögen wir hier an zahlreichen Beispielen die verschiedenen Stilwandlungen zu verfolgen, wobei uns auch vollständige Einrichtungen, wie das Renaissancezimmer aus Schloß Haldenstein und aus Schloß Höllrich, sowie das Regencezimmer aus Paris begegnen. Ein Raum mit Stein- und Terrakottaarbeiten bietet Gelegenheit, die Bauformen

der italienischen Renaissance kennen zu lernen, und die Arbeiten des Schmiedeeisens bilden den Abschluß der Sammlungen des Erdgeschosses.
Im ersten Stockwerk herrscht die Keramik vor mit ihren zahlreichen Unterabteilungen, die dem Material oder den Völkern nach eingeteilt sind. Zur Veranschaulichung der Wechselbeziehungen zwischen den einzelnen Techniken sind in Raum 50 neben der persischen und spanischen Keramik orientalische Stoffe und Metallarbeiten ausgestellt, womit die Technologie zugunsten des wahren Lebens unterbrochen ist. Auf die Keramik folgt der große Zweig der Metallarbeiten, beginnend mit Werken aus Ostasien und besonders reich an Goldschmiedearbeiten der Gotik und Renaissance, sowie an vielgestaltigen Schmuckgegenständen. Hier befinden sich auch Nachbildungen hervorragender Stücke, ebenso wie die mannigfachen teils als Vorlage benützten Plaketten in Bleiguß. Daran reiht sich das Glas als Abschluß. Es folgen die Abteilungen für Bucheinbände und Lederarbeiten, die Bestecksammlung und das Kleingerät in vielfach wertvollem, aus Edelmetall und Halbedelsteinen bestehendem Material, sowie Gegenstände des modernen Kunstgewerbes, worunter den Medaillen und Plaketten ein besonderer Raum gewidmet ist. Eine Schausammlung von Spitzen und Seidenstickereien bietet noch im ersten Stock einen Überblick über die im zweiten Stockwerk aufgestellte, überaus reichhaltige Stoffsammlung, der sich die Ledertapeten angliedern. Den Abschluß bilden Gipsabgüsse von der Antike bis ins Rokoko in der historischen Entwicklungsfolge aufgestellt. Eine bedeutsame ostasiatische Kunstsammlung hat noch nicht ihre endgültige Einordnung gefunden.
Gemäß den rein kunstgewerblichen Zwecken des Museums gibt es hier keine Trennung von systematischer und allgemein kulturgeschichtlicher Abteilung, nur daß ganz natürlich von manchen allzu großen Zweigen eine Schausammlung zusammengestellt, einzelnes, wie kirchliches Gerät, in seinem verschiedenen Material vereinigt gelassen, anderes, wie Gobelins und Glasfenster, über eine große Anzahl von Räumen verteilt ist. Doch stand auch hier die Anordnung lange unter dem Bann des malerisch-dekorativen Systems, und erst die neueste Zeit hat damit gründlich aufgeräumt. Nur die oben erwähnten vollständigen Zimmer sind in ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelassen, alles übrige ist vielleicht etwas nüchterner, dafür aber besser beleuchtet und systematischer aufgestellt, wodurch der einzelne Gegenstand richtiger zur Wirkung gelangt, als dies vordem der Fall war. Im allgemeinen sind die großen Gruppen, wie Möbel, Metallarbeiten, Keramik, Gewebe, stark unterschieden und einheitlich angeordnet. Daß trotzdem auch so einzelne Abteilungen ineinandergreifen, ist unvermeidlich und keineswegs zu bedauern. Wir sehen nur daraus immer wieder, daß gerade den kunstgewerblichen Museen eine völlig reinliche Scheidung

der einzelnen Zweige unmöglich, ja nicht einmal wünschenswert ist. Denn immer deutlicher hat sich herausgestellt, wie groß die Mängel der rein technologischen Anordnung sind und wie innerlich Zusammengehöriges hierdurch willkürlich auseinandergerissen wird.

Als wesentlicher Bestandteil gehört zu den Sammlungen und ihrem vorbildlichen Zweck, neben der Kunstgewerbeschule selbst, die jetzt in deren Räumen befindliche Bibliothek, die früher im Museumsgebäude aufgestellt war. Sie umfaßt nicht nur eine beträchtliche Anzahl von Büchern und Zeitschriften, sondern auch eine bedeutende Sammlung von Vorbildern in Photographien und anderen Verfahren und schließlich eine graphische Abteilung, aus der die bekannte Ornamentstichsammlung, die Sammlung moderner graphischer Arbeiten und Buntpapiere hervorragen. Alle Bestände sind, den Absichten des Museums entsprechend, überaus leicht und bequem zugänglich. Erwähnung verdient auch die einzig dastehende Kostümbibliothek, ein Vermächtnis des als Sammler bekannten Freiherrn von Lipperheide.

Trotz der Verbindung der Kunstgewerbemuseen mit den Kunstgewerbeschulen und der ursprünglich als reine Vorbilder für den praktischen Beruf gedachten Sammlungen aber haben sich in diesen doch allmählich höhere Gesichtspunkte herausgebildet, und so scheint es ganz begreiflich, wenn man da und dort auf eine Trennung von Schule und Sammlung bedacht war und in dem Kunstgewerbe den erhöhten Ausdruck kultureller Leistungen sah. Besonders stark hat diesen Gedanken Justus Brinckmann, der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, vertreten. Am Ende der sechziger Jahre zur Förderung der Fachbildung und Hebung des Handwerks beschlossen, wurde die Sammlung 1874 eröffnet und 1877 in staatliche Leitung übernommen. Anfangs war mit den kunstgewerblichen Arbeiten eine technische Sammlung von Rohstoffen, halbverarbeiteten Gegenständen und modernem Handwerkszeug verbunden. Doch trat dieser nie sonderlich stark gepflegte Zweig bald völlig zurück vor der »Beschaffung einer auserlesenen Sammlung zur Geschichte des Kunstgewerbes«. Diese Sammlung selbst aber sollte nicht, in einzelne technologische Abteilungen getrennt, dem Kunsthandwerker nur als bequeme Fundgrube von nachzuahmenden Motiven dienen und die Gegenstände als »mehr oder minder wohlgefällige Erzeugnisse technischer Methoden« erscheinen lassen. Sie sollte vielmehr das Kunstgewerbe in seinem Zusammenhang mit dem Kulturboden als etwas Werdendes begreifen und als Resultat verschiedener »bei seiner Entstehung zusammenwirkender Ursachen, Kräfte und Absichten« erkennen lehren. Deshalb aber brauchte durchaus nicht etwa die malerisch-dekorative Aufstellung mit ihren Fehlern gewählt zu werden, sondern es handelte sich darum, in seinem Wesen Gleichartiges, wenngleich

in der Technik Verschiedenes zusammenzubringen und dadurch den einen Gegenstand durch den anderen zu heben und begreifen zu lehren. Hierdurch entsteht ein natürlicher und lebendiger Zusammenhang der Dinge, der zu zeigen vermag, »wie die treibenden und schaffenden Kräfte in einem Volke auf einer gewissen Stufe seiner Kultur in den greif- und sichtbar überlieferten Denkmälern vielseitigen und doch einheitlichen Ausdruck gefunden haben.« So nähert sich gerade diese Auffassung, ohne die Fehler der falschen Scheinwirkung vergangener Anordnungen zu wiederholen, doch der Idee der kulturgeschichtlichen Museen, nur daß das mit der Kunst nicht zusammengehörige Material ausgeschaltet und der künstlerische Gehalt des Gegenstandes um so stärker betont wird. Damit ist zugleich wieder die Grenze nach den National- und Provinzialmuseen hin gezogen. Auch die moderne Kunst wird keineswegs vernachlässigt, sondern ebensogut wie die vergangenen Stilperioden unter den gleichen Gesichtspunkten herangezogen. Hierdurch aber sind die kunstgewerblichen Sammlungen weit über die bei ihrer Gründung maßgebenden Absichten der reinen Zweckmäßigkeit hinausgewachsen und beteiligen sich an den großen Gesamtaufgaben, die sich die Museen in unserer Zeit gestellt haben.

Der reinen Zweckdienlichkeit und Nutzbarmachung für die eigene Gegenwart hingegen dienen Anstalten, die zum Teil noch früher als die Kunstgewerbemuseen aus der gleichen Absicht heraus, nur mit dem Gedanken an das gesamte Gewerbe und seine Förderung entstanden und später häufig mit ihnen verquickt worden waren: die Gewerbemuseen. Ihre vielfach auf Hebung und Verbesserung rein technischer Einrichtungen zielende Wirksamkeit kann uns hier nicht beschäftigen, aber daneben hatten auch sie die Hebung des Kunstgewerbes der eigenen Zeit im Auge, indem sie jedoch die Vorbilder nicht in der Vergangenheit, sondern lediglich in mustergültigen Stücken der eigenen Zeit suchten. Die früheste dieser Anstalten, deren Gründung noch vor die Londoner Ausstellung fällt, ist das Landesgewerbemuseum zu Stuttgart.

Schon im Jahre 1840 hatte der auf einer längeren Studienreise in Frankreich begriffene Obersteuerrat Moritz Mohl im Auftrag der Regierung für über 3000 Frcs. Erzeugnisse der hochentwickelten französischen Industrie als Vorbilder für das heimische Gewerbe angekauft. Aber diese Stücke hatten sich vielfach wieder zerstreut und erst 1849 schritt man zur Gründung eines Musterlagers, das, durch neue Ankäufe aus Frankreich ergänzt, Anfang 1850 eine regelmäßige Staatsunterstützung erhielt und sich bald der besonderen Förderung König Wilhelms I. zu erfreuen hatte.

Von Anfang an überwog hier der Gedanke an das Gewerbe überhaupt, und so wurde der Hauptwert auf die Technik gelegt, die unter Umständen neu in Württemberg eingeführt oder, wenn schon vorhanden, durch ausländische

Vorbilder und Werkzeuge gehoben werden sollte. Aber ganz von selbst gesellte sich hierzu der künstlerische Gehalt bei all den Gewerben, die gleichzeitig beide Eigenschaften in sich vereinigten. War man etwa auf die Verbesserung eines Gewebes bedacht, so stellte sich doch auch die künstlerische Durchbildung des Musters als wichtig ein und ging bald Hand in Hand mit jener. Um so mehr trat dieser Gesichtspunkt hervor, je stärker der Aufschwung des Kunstgewerbes in den späteren Jahren war. Überall erwarb man auf den immer häufiger werdenden Industrieausstellungen vorbildliche Gegenstände der verschiedensten Zweige des Gewerbes und Kunstgewerbes, um sie der heimischen Mustersammlung einzuverleiben. Dabei aber begegnet uns ein wichtiger Gegensatz zu den Kunstgewerbemuseen: die Anstalt kaufte überall nur Erzeugnisse der eigenen Gegenwart, abgesehen von einer durch Geschenk an das Musterlager gelangten, allerdings sehr wertvollen und später verschiedentlich ergänzten japanisch-chinesischen Sammlung, die auch ältere Stücke enthielt.

Bei der Neuorganisation des Institutes im Jahre 1886 wurde gerade die Frage, wie man sich zu einer Sammlung kunstgewerblicher Gegenstände der Vergangenheit verhalte, eifrig erwogen und deren Angliederung schließlich abgelehnt. Die bisherigen Traditionen hatten andere Wege gewiesen, deren Berechtigung sich in dem sechsunddreißigjährigen Bestehen nur bewährt hatte Dazu besaß das Land in dem Vaterländischen Museum auch kunstgewerbliche Gegenstände der Vergangenheit, und so wurden die Mittel zur Vorführung der Arbeiten aus der eigenen Zeit zusammengehalten und zugleich die reinen Aufgaben der Zweckmäßigkeit vor der Vermischung mit den geschichtlichen Tendenzen bewahrt. Schließlich sollte die leichte Benutzbarkeit der Sammlung nicht durch allzu kostbare und unersetzliche Einzelwerke aus der Vergangenheit gestört werden. Denn gerade dadurch, daß die Vorbilder jedem Gewerbetreibenden zur Verfügung standen und von ihm sogar wochenlang entliehen werden konnten, waren die günstigsten Resultate erzielt worden.

Die ausschließliche Rücksicht auf die Gegenwart jedoch hinderte nicht, daß sich an den aufgesammelten Erzeugnissen allmählich genau die gleiche Stilnachahmung der Vergangenheit wie überall zeigte. Sie wurde außer durch den allgemeinen Zeitgeschmack unterstützt durch die ausgedehnte Sammlung von Kunstbüchern und Vorlagen, die in der Bibliothek dem Museum angegliedert waren, und ebenso durch die Sammlung von Gipsmodellen, die neben der Tier- und Pflanzenwelt hauptsächlich die Ornamentik und hier wieder die Vergangenheit besonders pflegte. Demungeachtet aber bleibt die Eigentümlichkeit doch bestehen, daß dies Museum, dessen technologische umfangreiche Abteilungen uns hier natürlich nicht beschäftigen können, als erstes

in Deutschland lediglich dem Kunstgewerbe der eigenen Zeit Aufnahme in die Sammlungen gönnte und nur durch diese modernen Vorbilder seine erzieherische Aufgabe durchzuführen suchte.

Die gewaltig angewachsenen Mustersammlungen führten in den neunziger Jahren zur Errichtung des großen Monumentalbaues des Stuttgarter Landesgewerbemuseums. Wir müssen es uns hier versagen, auf seine höchst lehrreichen Einzeleinrichtungen näher einzugehen, da nur ein Teil, eben der des modernen Kunstgewerbes, für uns in Betracht kommt. Für dieses von besonderer Bedeutung war wieder die große Ausstellungshalle, die das ganze Gebäude beherrscht und die durch die damit gebotene Möglichkeit von Wanderausstellungen der Förderung und Anregung des Gewerbes und Kunstgewerbes besonders entgegenkommt. Nur soviel sei noch erwähnt, daß die im ersten Stockwerk untergebrachten Fachsammlungen lediglich nach systematischen und technischen Grundsätzen zusammengestellt sind.

Aber die Sammlung der nur die eigene Gegenwart berücksichtigenden kunstgewerblichen Erzeugnisse, die dieses Museum vor allen anderen auszeichnet, wurde im Lauf der Zeit auch für die rein kunstgewerblichen Museen ein wichtiger Faktor. Er wurde im Jahre 1893 in Weimar auf einem Delegiertentag deutscher Kunstgewerbevereine ausdrücklich in die Forderung der stärkeren Berücksichtigung der modernen Kunst in den Kunstgewerbemuseen zusammengefaßt. Dies war um so berechtigter, als der Aufschwung des von der Nachahmung vergangener Stile völlig abgekommenen und selbständig auftretenden Kunstgewerbes immer ersichtlicher wurde. Auch damit hatte sich zugleich die Aufgabe der Kunstgewerbemuseen erweitert und vertieft. Nun lenken sie nicht mehr den Blick auf die Vergangenheit nur als auf das Vorbid für die eigene Gegenwart, sondern zeigen in den Schöpfungen jener ebenso wie in denen der eigenen Zeit den Ausdruck einer bestimmten Kulturepoche. Dazu dienen sie der Erziehung zum künstlerischen Geschmack des Volkes um so mehr, als sie in den hier aufgestellten Erzeugnissen die künstlerische Gestaltung an den vielfach dem täglichen Gebrauch dienenden Gegenständen offenbaren.

GALERIEN FÜR MODERNE KUNST UND STÄDTISCHE MUSEEN

In den fürstlichen Kunstkammern und Galerien fehlte, bei aller Hinneigung zur Kunst der Vergangenheit, keineswegs die der eigenen Gegenwart. Gerade als seit dem XVIII. Jahrhundert einmal die von den übrigen Sammlungsgegenständen getrennte Aufstellung von Gemälden und Skulpturen üblich geworden war, trat hier die gleichzeitige Kunst auch in solchen Werken hervor, die nicht, wie die Medaillen, Büsten und Porträts, lediglich der Verherrlichung des fürstlichen Sammlers gewidmet waren. Überall trafen wir schon auf gleichzeitige Kunst und können daran die Beziehung der Sammler zu ihr erkennen. So fehlte fast nirgends der geschätzte Adriann van der Werff, der nicht nur in Düsseldorf großes Ansehen genoß; so waren später die Franzosen überall vertreten. Ebenso fanden sich in manchen Galerien die gleichzeitigen deutschen Meister, mochten sie, wie in Dresden, die späteren Italiener nachahmen und hierin von ihrem König richtig eingeschätzt werden oder mehr auf eigenen Füßen stehen, wie der von Karl Theodor geförderte und in seine Sammlung aufgenommene F. von Kobell oder wie die in der Galerie von Salzdahlum vorhandenen norddeutschen, besonders Hamburger Porträtmaler.

Mit der Einrichtung der großen Museen in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts war dies anders geworden. Hatten die Skulpturensammlungen teilweise schon bei der Antike haltgemacht und die moderne Kunst mehr nur zum Restaurieren der Alten herangezogen und ihr keinen größeren selbständigen Raum in dem vorgeführten Kunstzusammenhang gewährt, so war in den Gemäldegalerien die Vergangenheit nicht minder einseitig ausgedrückt. Es war, als ob man überall der Anschauung gehuldigt hätte, die schon Maximilian I. von Bayern bei seiner Sammlung verfolgte: den Meistern der eigenen Gegenwart keine Aufnahme zu gönnen. Darin lag eine wenngleich in der Art des Sammelns tief begründete Ungerechtigkeit. Denn durch nichts waren die Museen verpflichtet, nur die Werke früherer Zeiten zu sammeln, um so weniger, da sie nicht nur anerkannte Meisterwerke, sondern auch die für die Entwicklungsgeschichte der Kunst so wichtigen Zwischenglieder vorzuführen bestrebt waren. Aber man mochte genug mit dieser Vergangenheit zu tun haben, um so an der Gegenwart vorüberzugehen. Die mannigfachen Aufgaben, die sich aus der umfassenden Neuorganisation, aus der Übernahme durch den Staat, aus den Neubauten, der Ordnung und Einrichtung ergaben, die großen Mittel, die für all diese Zwecke aufgewendet werden mußten, mochten es zudem

einem Museumsleiter unmöglich machen, auch die moderne Kunst in den Rahmen seiner Tätigkeit miteinzubeziehen.

Dazu kam noch ein anderes. Durch die fortschreitende Erkenntnis auf dem Gebiet der Kunstgeschichte war allmählich eine, wenn nicht völlig unumstrittene, so doch immerhin ziemlich allgemeingültige Einschätzung der verschiedenen Meister der Vergangenheit eingetreten. Mochte das Urteil über einzelne Künstler oder Richtungen auch noch schwanken und mag es bis auf den heutigen Tag im Flusse sein, so gab es doch bestimmte Normen, nach denen sich der Sammler richten konnte. Dieses rein kunsthistorisch-wissenschaftliche Interesse, dessen Förderung neben dem Einfluß auf die Heranbildung der jungen Künstler jetzt als eine Hauptaufgabe der Museen betrachtet wurde, mußte mit Notwendigkeit den Rückblick auf die alte Kunst begünstigen. Gegenüber der eigenen Gegenwart aber fehlte dieses wissenschaftliche Interesse ebenso wie die Grundsätze und die Tradition zu deren Beurteilung. Hier ist der Geschmack des Einzelnen, der allzu sehr von rein individuellen Anschauungen abhängt, maßgebend, der Wandel in den Kunstrichtungen selbst zu schnell, als daß sich ohne weiteres das Richtige finden ließe. Doktrinäre Forderungen über das Was und Wie des künstlerisch Dargestellten, Rücksichten auf lebende Künstler ebenso wie auf andere einflußreiche Tatsachen kommen hinzu. Der Museumsvorstand, vielfach nur in der Vergangenheit lebend, soll mit einem Male die mannigfachen Erscheinungen der modernen Kunst, die sich allenthalben mit immer neuen Ideen hervordrängt, zu beurteilen imstande sein. Die Forderung, das Vorzüglichste zu erkennen und nur dieses anzuschaffen, tritt an ihn heran, umso mehr als das in den öffentlichen Galerien aufgestellte Werk von der Allgemeinheit immer als charakteristisches Beispiel angesehen werden wird. Dazu ist, wie Lichtwark in einem dieses Thema behandelnden Vortrag äußerte, das Verhältnis der bildenden Kunst zu unserm Leben selber ein anderes geworden als dies in früheren Jahrhunderten der Fall war. Wie schwierig alle diese Probleme zu lösen sind, das zeigt der gerade in unserer Zeit besonders lebhafte Kampf um den Einfluß der Franzosen auf die deutsche Kunst und damit um die Frage ihrer Berücksichtigung in unseren Galerien. Die Verantwortung für den Leiter einer öffentlichen Sammlung ist daher groß, wenn er durch Ankauf oder Ablehnung eines strittigen Werkes in diesen Streit mit eintritt. Nichtsdestoweniger wird er hierzu stets wieder genötigt sein, seitdem die Forderung der Aufnahme auch der gleichzeitigen Kunst in die öffentlichen Sammlungen mit immer größerem Recht hervorgetreten ist.

Dabei hat sich allerdings im Laufe der Entwicklung auch den Galerien für moderne Kunst eine Doppelaufgabe ergeben. Denn vieles von dem einst Gesammelten und in seiner Zeit der unmittelbaren Gegenwart Angehörenden ist

inzwischen historisch geworden und an seine Stelle wieder das Neuere und das Neueste getreten. So haben auch die Galerien für moderne Kunst wieder einen geschichtlichen Charakter, indem sie bestrebt sind, nicht nur die Werke des neuesten Stils anzuschaffen, sondern auch durch ältere Meister des XIX. Jahrhunderts ihre Bestände zu ergänzen und damit zugleich einen Gesamtüberblick über das Kunstschaffen der neueren Zeit zu gewähren.

Aber wenn der die große Sammeltätigkeit nun in seiner Hand haltende Staat sich eine Zeitlang der modernen Kunst nicht geneigt zeigte, so trat gerade hier der Privatsammler mit umso größerem Glück auf. Die bescheideneren Mittel, die ihm zur Verfügung standen, ermöglichten ihm in einer Zeit, in der die Preise für die Kunstwerke der Vergangenheit schon bis zu beträchtlicher Höhe gestiegen waren, die der eigenen Gegenwart oft mit geringen Kosten zu erwerben. Das von dem ständigen Umgang mit der Vergangenheit freie und daher anders eingestellte Auge mochte der Gegenwart unbefangener, nicht selten aber richtiger gegenüber treten, als dies für den staatlichen Leiter vielfach der Fall war. Ohne durch Rücksichten gehemmt zu sein, konnte der Privatsammler völlig nach seinem eigenen Gutdünken seine Auswahl treffen, in nächste Fühlung mit den Künstlern selbst treten und seine Kräfte ganz nur nach dieser einen Richtung hin zusammenhalten. So greift hier die private Sammeltätigkeit dem Staate vor, bis dieser durch die Überweisung privater Galerien in die Lage gesetzt wird, auch die moderne Kunst als gleichwertig in sein Sammlungssystem aufzunehmen, um auch für dieses Gebiet in der Folgezeit bestimmte Grundsätze auszubilden und zu verfolgen.

Wenngleich erst in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts fallend, in eine Zeit, in welcher der Staat schon die Pflege der modernen Kunst in seinen Sammlungen begonnen hatte, ist doch die Galerie des Grafen Schack das typischste Beispiel für eine solche Privatsammlung moderner Meister. Sie hat mit vollem Recht den Anspruch, an erster Stelle genannt zu werden, um so mehr, da sie in späteren Zeiten durch das Vermächtnis Schacks an den Deutschen Kaiser und durch dessen weitgehende Liberalität dem allgemeinen Besuch, wie jede öffentliche Sammlung, unbeschränkt zugänglich wurde. Zugleich bietet sie dadurch, daß sie in ihrem ursprünglichen Umfang erhalten ist, jedem einen Einblick in das Wesen einer solchen Privatsammlung.

Hauptsächlich in den sechziger und siebenziger Jahren hatte Graf Adolf Friedrich von Schack seine bedeutende Gemäldegalerie zusammengebracht. Große Liebe zur Kunst, ein durch viele Reisen und die Kenntnis aller bedeutenden Museen gebildeter Geschmack und nicht zuletzt das Streben, gerade jungen oder bisher nicht anerkannten Talenten fördernd zur Seite zu stehen, vereinigten sich in ihm und erleichterten ihm das Zustandebringen seiner Samm-

lung. Interessant und nicht allzu häufig vorkommend ist, wie sich bei ihm die Liebe zur modernen Kunst aus der Wertschätzung der alten Meister ergab: »Wie es so vielen ergeht, war ich lange durch die Herrlichkeit der alten Malerei, namentlich der italienischen des XVI. Jahrhunderts, so berauscht — fast möchte ich sagen betäubt — daß mir die Leistungen moderner Maler wenig Teilnahme abgewinnen konnten, ja, daß ich ein gewisses Vorurteil gegen sie hegte«, schreibt er selbst in dem Buche über seine Galerie. Dann erzählt er weiter, wie er im Jahre 1857 durch den Landschaftsmaler Karl Roß auf die moderne Kunst hingewiesen wurde. Zuerst begeisterte er sich an den Zeichnungen Genellis, der wenig bekannt und in dürftigen Verhältnissen in München lebte, und beauftragte ihn sofort mit der Ausführung des Raubes der Europa in Ölfarben, nachdem das Aquarell der Vision des Ezechiel zu seiner größten Zufriedenheit ausgefallen war. Damit war der Anfang gemacht, und bald schlossen sich an diese Arbeiten Genellis die Werke von Künstlern, die damals noch keineswegs allgemein anerkannt, heute zu unsern größten und verehrtesten Meistern gehören. Nicht weniger als 33 Gemälde von Schwind, worunter der Graf von Gleichen den Reigen eröffnete, 16 Bilder von Böcklin, 11 von Feuerbach und 10 von Lenbach zählt die Sammlung und birgt damit vielfach die bedeutendsten und zugleich für die Entwicklung der Künstler bezeichnendsten Werke. An sie reihen sich der Zahl nach: 8 Rottmann, 7 Genelli, 7 Bamberger, 7 Neureuther, 6 Spitzweg und 5 Steinle. Dazu kommen mit weniger zahlreichen Werken ältere und jüngere Maler, die teils noch heute, besonders in der Landschaftsmalerei, einen hervorragenden Platz behaupten, teils die Aufmerksamkeit des Grafen durch anderweitige Eigenschaften ihrer Bilder wachgerufen hatten. So wuchs schließlich der Umfang der Sammlung auf 188 Originalwerke an.

Von vornherein bemerken wir, daß es dem Grafen, wie er selber auch betont, durchaus nicht auf eine möglichst vollständige Sammlung der verschiedenen deutschen Malerschulen seiner Zeit — nichtdeutsche Meister waren grundsätzlich ausgeschlossen — ankam. Wenn er glaubte, daß hierzu seine Mittel nicht ausreichten, so war diese Annahme wohl weniger begründet als die Tatsache, daß bei ihm der rein persönliche Zug des Privatsammlers überall zutage trat. Dem lauten Treiben des Marktes fernstehend, von wirklich gediegenem künstlerischem Urteil geleitet, hatte er von vornherein eine Abneigung gegen die mit Lobeserhebungen überschütteten, nur allzu rasch vergänglichen Tagesgrößen. Sicherlich hat auch er in manchen Fällen geirrt. Aber noch viel häufiger durfte er — ein seltenes Glück — noch zu seinen Lebzeiten sein Urteil bestätigt finden und sagen: »Die meisten der Maler, deren Werke meine Sammlung bilden, waren, als ich sie kennen lernte, verkannt oder noch

völlig unbekannt, sie haben sich aber seitdem eine Gemeinde von Verehrern gewonnen, die anfänglich klein, mehr und mehr im Wachsen begriffen ist.« Und ebenso richtig hatte sich der Leitsatz erwiesen, unbekannte oder verkannte Talente zu unterstützen, wodurch Schack, wie er selbst sagt, der Kunst einen größeren Dienst erwies, als wenn er nur Werke von bekannten Künstlern gekauft hätte. Daß es sich dabei vielfach um Aufträge auf erst noch zu malende Werke nach vorliegenden Skizzen handelte, erschien dem Sammler, der selbst über eine so große Erfahrung verfügte, durchaus nicht gewagt, und nach seinen eigenen Aussagen hatte er niemals Grund, dieses Verfahren zu bereuen. Gerade dadurch aber, daß er nicht nur schon fertige und für Ausstellungen gemalte Bilder kaufte, hat er den rein künstlerischen Charakter seiner Galerie ebenso gesteigert wie den Künstlern selbst eine materiell und ideell gleich hervorragende Unterstützung gewährt. Wenn umgekehrt einzelne Künstler, wie wir es namentlich von Feuerbach wissen, sich in späterer Zeit mit dem Grafen überwarfen, so lag dies eben letzten Endes in dem inneren Gegensatz begründet, der zwischen dem schaffenden Meister und dem Kunstfreund, selbst bei dessen größter Rücksichtnahme, doch vorhanden ist und der auch eine der Schwierigkeiten bildet, die sich dem Sammeln moderner Kunstwerke entgegenstellen. Die anerkennenden Worte, die Schack gerade den letzten Arbeiten Feuerbachs widmet, zeigen doch, wie weit entfernt er von kleinlicher Gesinnung war, und mit vollem Recht wird er stets den Ruhm eines der erfolgreichsten und weitest blickenden Mäzene für sich in Anspruch nehmen dürfen.

Wenngleich aber Schack wiederholt klagt, wie unrichtig und für die gleichzeitige Kunst schädlich die Gepflogenheit sei, lediglich alte Bilder zu sammeln, so wollte doch auch er von seinen Lieblingen aus vergangenen Jahrhunderten umgeben sein. Aber auch mit diesem Wunsch suchte er die Förderung der modernen Kunst zu verbinden und ließ, von der Unmöglichkeit des Erwerbes wirklich wertvoller alter Gemälde überzeugt, eine Reihe hervorragender Meisterwerke von jungen Künstlern für sich kopieren. Mit Eifer tritt er für seine Idee ein, daß man in guten Kopien einen fast vollwertigen Ersatz für Originale zu finden vermöge. Und wenn er ausruft: »Das schönste künstlerische Geschenk, das ein König seinem Lande zu bieten vermöchte, wäre ein Museum, worin die auf der ganzen Erde zerstreuten Hauptwerke der Malerei in vorzüglichen Kopien einen Platz fänden«, so sehen wir hier einen Gedanken wieder aufleben, den schon Bunsen in den zwanziger Jahren bei der Gründung des Berliner Museums vertreten hatte. Doch von den 86 Kopien, die Schack von Lenbach, Schwarzer, August Wolf, Liphart, Marées und anderen herstellen ließ, geben doch nur die von Lenbach eine wirkliche Vorstellung

des Originals und verdienen den Namen eines selbständigen Kunstwerkes. Zudem mußte, was namentlich bei August Wolf, der nicht weniger als 42 Kopien herstellte, der Fall war, das eigene Schaffen des Künstlers unter seiner allzu ausgedehnten Kopiertätigkeit Not leiden.

Trotz ihres privaten Charakters war die Galerie des Grafen doch vielen zugänglich und übte in ihrer Zeit einen nicht unbedeutenden Einfluß auch auf die heranwachsende Künstlergeneration aus. Es ist daher mit besonderer Freude zu begrüßen, daß diese Sammlung in ihrem vollen Bestand als ein geschlossenes Ganzes der Nachwelt erhalten blieb. Freilich war das Aufsehen groß, als bekannt wurde, daß Schack seine Bilderschätze nicht etwa seiner zweiten Heimatstadt, München, sondern dem Deutschen Kaiser vermacht hatte. Aber durch dessen Entschluß blieb sie doch dem Ort erhalten, an dem sie zusammengebracht war und an dem die in ihr vertretenen Künstler vielfach gewirkt hatten. Auch die Räume waren lange Zeit die alten, da der Monarch das Schacksche Palais angekauft hatte, bis in allerjüngster Zeit ein Neubau den Bildern eine Unterkunft gewährte, die den modernen Anforderungen nach Anordnung und Aufstellung und besonders nach Beleuchtung so kostbarer Kunstwerke besser entspricht.

Sehen wir in Schack den reinen Typus des Privatsammlers vertreten, der ohne Rücksicht auf irgendwelche Urteile oder Forderungen aus der Öffentlichkeit, ja fast in einem gewissen Gegensatz zu ihr, sammelte und erst in der Folgezeit seine Galerie zu einer Art von öffentlichem Museum machte, so finden wir in König Ludwig I. von Bayern auch hinsichtlich der modernen Kunst die Doppelstellung, die er ebenso auf allen übrigen Zweigen seiner weit verbreiteten Sammeltätigkeit einnahm. Trotz seines ausgedehnten Sammeleifers für die Antike, trotz seiner zähen Bestrebungen um den Erwerb von Meisterwerken der Malerei der Renaissance, hatte er ein offenes Auge für die Kunst seiner Zeit, die er nicht nur durch seine monumentalen Schöpfungen vor große und neue Aufgaben stellte, sondern die er auch sorgfältig zu sammeln begann. Wie sich nach seinen eigenen Worten seine Liebe zur Antike einst auf seiner ersten Italienreise an einem modernen Werk, einer Statue Canovas, zu heller Begeisterung entzündete, so hat er diese moderne Kunst nie aus dem Auge verloren.

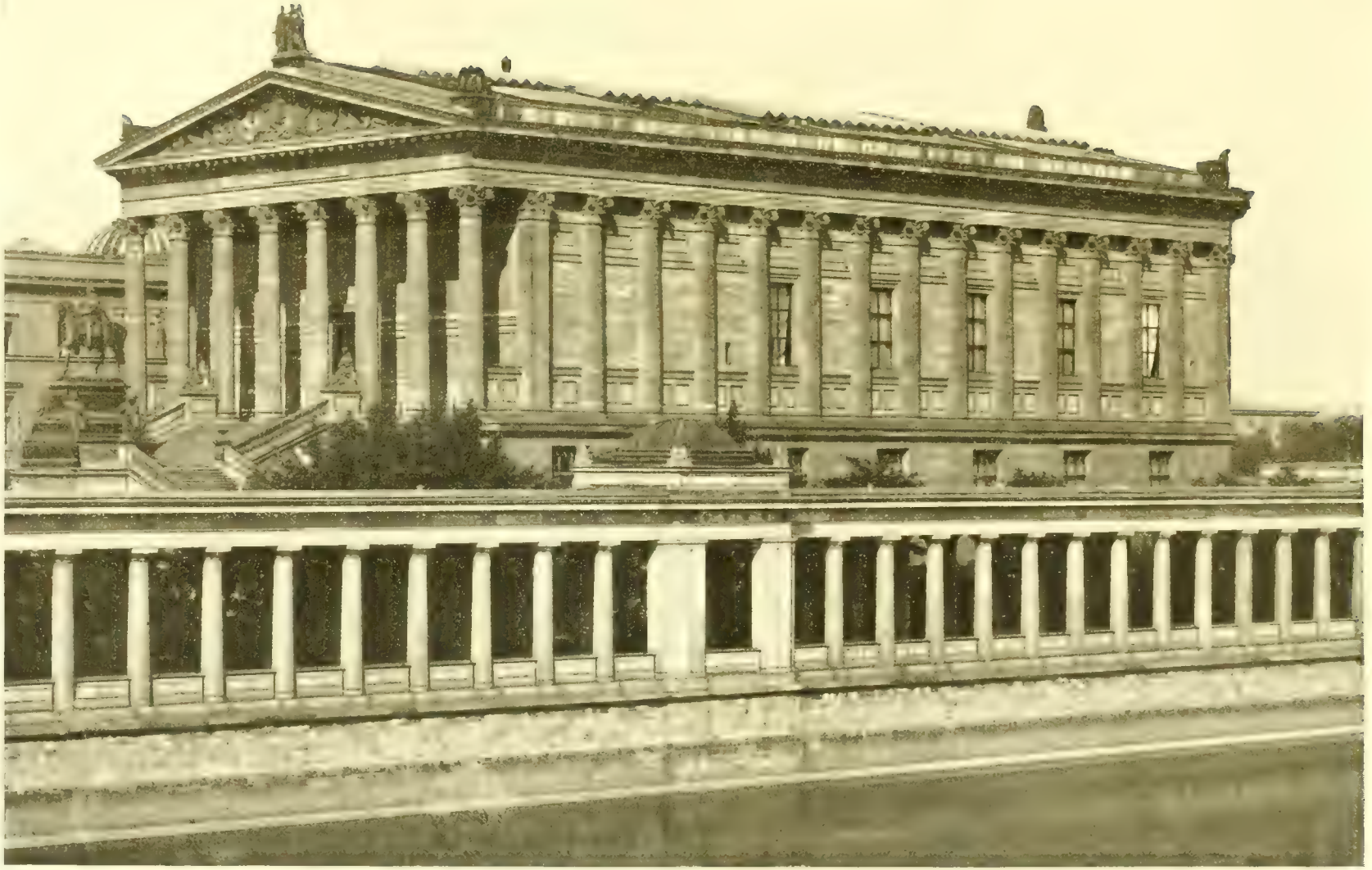
Der erste hierauf bezügliche Ankauf war die Magdalena von Füger, die er 1809 erwarb und Dillis gegenüber begeistert pries. Frühzeitig traten bayrische Landschaften Quaglios, eine Landschaft des originellen J. A. Koch und eine Reihe von Schlachtengemälden, die Ludwig bei W. von Kobell bestellte, hinzu. Auch Bilder von Rottmann, Overbeck und Stieler wurden angekauft. Allmählich reifte in Ludwig der Plan, auch hierfür eine eigene Galerie zu grün-

den, die in der Nähe der nun sogenannten Älteren Pinakothek errichtet und durch Arkaden mit dieser verbunden werden sollte. Diese Verbindung unterblieb allerdings wegen der damit verknüpften größeren Feuersgefahr; zu dem Gebäude selbst aber legte Ludwig noch im Jahre 1846 den Grundstein. Aber nicht mehr als regierender König erlebte er seine Vollendung. Trotzdem ließ er sich die Sorge dafür auch nach seiner Thronentsagung angelegen sein, und mit Privatmitteln, wie er einst die Anschaffungen für die Glyptothek vorgenommen hatte, trat er jetzt für diese wichtige Stiftung ein, deren Ergänzung sich seine Nachfolger, ebenso wie später der Staat, angelegen sein ließen.
Von dem Architekten A. Voit erbaut, sollte die Neuere Pinakothek an ihrer Außenseite noch stärker als ihre Schwesteranstalt der modernen Malerei Raum zur Betätigung gewähren. Auf den großen, wenig gegliederten Wandflächen prangten einst die merkwürdigen, halb monumentalen, halb spielerisch-satyrischen Fresken W. von Kaulbachs aus der Geschichte der neueren Kunst, besonders unter Ludwigs I. Mäzenatentum. Im Innern bargen die Oberlichtsäle und Kabinette — diese an der Südseite ebenfalls mit Oberlicht und nicht mit Seitenbeleuchtung versehen — bei der Eröffnung im Jahre 1853 300 Gemälde, die Ludwig selbst noch im Lauf der Jahre bedeutend vermehrte.
Bei dem ausgesprochen privaten Charakter, den diese Gemäldegalerie trug, — sie ist noch jetzt Hauseigentum der bayrischen Herrscherfamilie — spielte der persönliche Geschmack des Monarchen noch mehr als bei den übrigen Museen die allein ausschlaggebende Rolle. Zugleich gibt die Neue Pinakothek noch heute Aufschluß darüber, daß den König in der modernen Kunst nicht nur die monumentalen Aufgaben interessierten. Alle Zweige der Malerei, Bildnis, Historie, Landschaft, Genre und so fort waren reichlich vertreten. Aber wenn Ludwig sonst bestrebt war, nur Vorzügliches zu erwerben, so hat ihn sein künstlerisches Verständnis hier doch häufig im Stich gelassen, und die vielen Namen dritten und vierten Ranges zeigen deutlich, wie voreingenommen gerade gegenüber der eigenen Kunst das Urteil eines doch weit über den Durchschnitt hinausragenden Sammlers sein kann. Daneben aber stehen auch wieder die Namen von Künstlern, die nicht nur in ihrer Zeit eine Rolle gespielt haben, sondern noch heute einen hervorragenden Platz in der Geschichte der Malerei beanspruchen.
Daß dabei die Münchener Schule, die der König stets unter seinen Augen hatte, bevorzugt war, versteht sich von selbst. Noch heute ist den griechischen Landschaften Rottmanns ein eigener Saal eingeräumt, und über die zerstörten Kaulbachschen Fresken der Außenseite geben die Entwürfe, die im Innern aufgestellt sind, einen vollen Überblick, während seine große Zerstörung Jerusalems die reine Historienmalerei vertritt und der dafür gezahlte außer-

ordentliche Preis ein beredtes Zeugnis dafür ist, wie hoch man einst diese Werke einschätzte. Der Zahl nach dominieren diese beiden Meister ähnlich wie in der Schackschen Galerie Böcklin und Schwind, für deren Kunst der sonst so sammelfreudige König wenig Interesse besaß. An die Münchener reihen sich die Vertreter anderer deutscher Schulen, wie Düsseldorfs und Berlins, und die älteren deutschen Klassizisten Roms. Auf weit über 900 Nummern ist inzwischen die Bilderzahl der Neueren Pinakothek angewachsen. Ältere Meister, die Ludwig nicht berücksichtigt hatte, haben ihren Einzug gehalten, daran schließen sich die neueren Künstler bis hinein in die jüngste Gegenwart. Auch die anfangs neben München allzu sehr zurücktretenden übrigen deutschen Schulen haben eine entschiedenere Berücksichtigung erfahren.

Einen durchaus nicht geringen Umfang nahmen die außerdeutschen, besonders belgischen und holländischen Meister ein. Von ihnen zählt ein in den ersten Jahren erschienener Katalog, der noch nicht einmal alle Anschaffungen Ludwigs enthält, über 40 Gemälde auf. Auch hier begegnen uns neben ersten Meistern, wie Gallait, Keyser, Leys, Verboekhoven und dem in Dresden lebenden und eigentlich ganz zum Deutschen gewordenen Dahl, viele minder bedeutende Künstler. Aber als wichtig bleibt bestehen, daß, trotz des ausgesprochen nationalen Charakters der Neueren Pinakothek, auch das Ausland in ihr vertreten war. Die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Kunstschaffen der einzelnen Länder wurden dadurch ebenso veranschaulicht, wie die Kenntnis von der gleichzeitigen Kunst außerhalb Deutschlands auch für den Inländer ermöglicht. Hiermit war eine Tendenz vertreten, die in den Galerien älterer Kunst überall anstandslose Geltung gefunden hatte, für die neuere aber bis in unsere Tage lebhaften Widerspruch findet. Nur darf diese Gepflogenheit nicht zu Übertreibungen führen, und es ist selbstverständlich ein Fehler, wenn bei uns eine öffentliche Sammlung kleineren Umfangs, wie dies allerdings da und dort geschieht, ihr Augenmerk lediglich auf das Ausland richtet. Nicht minder falsch ist die Praxis, die aus der einseitigen Theorie der völligen Abhängigkeit Deutschlands von Frankreich hervorging und dazu führte, daß auch größere Galerien sich bei Ankäufen außerdeutscher Werke fast völlig auf die französische Schule beschränkten. Ebenso unrichtig aber wäre für eine große, mit umfangreichen Mitteln arbeitende Sammlung moderner Kunst der völlige Ausschluß des Auslandes, der, wie schon die anfänglichen Bestände der Neuen Pinakothek lehren, bei dieser ersten nationalen Galerie neuerer Kunst keineswegs bezweckt war.

München war der einzige Ort, an dem die Gründung einer Galerie für moderne Kunst aufs engste mit der Neugestaltung des Sammlungswesens über-



NATIONALGALERIE ZU BERLIN MIT KOLONADEN

haupt zusammenhing und auf dieselbe Persönlichkeit, die im Mittelpunkt dieser ganzen Organisation stand, zurückging. Rein privater Natur war dagegen in Berlin der Anfang der Galerie moderner Kunst, die im späteren Verlauf des XIX. Jahrhunderts in der Nationalgalerie einen so glänzenden Mittelpunkt finden sollte. Der schwedische Konsul H. W. Wagener hatte im Jahre 1859 durch ein Testament seine Bildersammlung dem Prinzregenten vermacht, der nach dem im Jahre 1861 erfolgten Tode Wageners in ihren Besitz gelangte. Die einzige Bedingung, die Wagener an seine hochherzige Schenkung knüpfte, war, daß die Sammlung ungetrennt aufgestellt werden und der Öffentlichkeit zugänglich sein sollte. Zugleich aber sprach er einen Gedanken aus, den er selbst bei seiner Sammeltätigkeit verfolgt hatte und, wie wir wohl annehmen dürfen, gerne vom Staat fortgesetzt und ausgebaut sehen wollte. Denn er schrieb in seinem Testament: »Insbesondere überlasse ich es ganz dem Allerhöchsten Ermessen, ob etwa die Sammlung noch in dem Eingangs gedachten Sinne verstärkt und fortgeführt werden soll, um so zu einer nationalen Galerie heranzuwachsen, welche die neuere Malerei auch in ihrer weiteren Entwicklung darstellt, und den Zweck, der mir bei Begründung der Sammlung vorgeschwebt hat, vollständiger erfüllt, als dies während der kurzen Lebensdauer eines Einzelnen möglich ist.« Es war nur natürlich, daß der damalige Prinzregent dem Wunsch des Verstorbenen nachkam und ausdrücklich bestimmte, daß die Sammlung in diesem Sinne fortgeführt werde. Zugleich gab er der Hoffnung Ausdruck, daß Wageners großherzige Schenkung in den Kreisen der Kunstfreunde Nachahmung finden möge und ging selber mit gutem Beispiel voran, indem er und seine Gemahlin der nun ins Leben getretenen Nationalgalerie moderne Gemälde aus eigenem Besitz überwiesen.

Mit einem Kostenaufwand von über 100000 Talern hatte Wagener 262 Bilder zusammengebracht. Seit dem Jahre 1815 hatte er zu sammeln begonnen und als erstes Bild eine Landschaft Schinkels, für den er besondere Vorliebe besaß, angekauft. Dann folgten Gemälde der Berliner Schule, denen er in den zwanziger Jahren die bedeutendsten Meister Münchens hinzufügte. Ihnen schloß er, hauptsächlich in den dreißiger Jahren, Werke der aufblühenden Düsseldorfer Malerschule in beträchtlichem Umfang an und ergänzte fortwährend diese Bestände auch durch Maler des übrigen Deutschlands, wobei er auch die Wiener berücksichtigte.

Trotz des spezifisch nationalen Charakters aber, den Wagener seiner Sammlung erhalten wissen wollte, hatte er doch auch ein lebhaftes Interesse für die außerdeutsche Malerei, besonders Frankreichs, Belgiens und Hollands, und so kam es, daß er, gleich Ludwig I., auch diesen Schulen Aufnahme in seine Galerie gewährte. Dabei ging er so wenig einseitig vor, daß etwa der

zehnte Teil seiner Bilder aus Gemälden außerdeutscher Meister bestand und die Galerie somit von vornherein einen wenn nicht lückenlosen, so doch umfassenden Überblick über den Stand der modernen europäischen Malerei gewährte. Es herrschte also, das erscheint besonders erwähnenswert, auch hier von Anfang an keine Beschränkung auf nur deutsche Meister. Zudem berücksichtigte Wagener, wie sich aus dem oben angeführten Bestand ergibt, die deutschen Schulen viel allgemeiner als Ludwig I.

Im Akademiegebäude der bildenden Künste ausgestellt, wurde die Galerie, gemäß dem Wunsch des Stifters, der öffentlichen Besichtigung freigegeben, bis sie, durch neue Erwerbungen vermehrt, in dem 1876 vollendeten Neubau der Nationalgalerie eine glänzende Heimstätte fand. Der prächtige Monumentalbau war nach den schon erwähnten Plänen Friedrich Wilhelms IV. und des Architekten Stüler als der Mittelpunkt der großen hier beabsichtigen Museumsanlagen gedacht gewesen, aber zu Lebzeiten Friedrich Wilhelms IV. nicht mehr zur Ausführung gelangt. Nun wurde darauf zurückgegriffen und das Gebäude unter Beibehaltung der Tempelform seiner neuen Bestimmung angepaßt. Auf einem mächtigen, 12 Meter hohen Unterbau, der das erste Geschoß einschließt, erhebt sich der eigentliche Tempel, der ursprünglich von einem Säulenumgang umgeben sein sollte, dann aber in einen Pseudoperipteros mit einer Vorhalle von 8 Säulen umgewandelt wurde. Eine monumentale Freitreppe führt an der Außenseite bis zu dieser Vorhalle empor, und der Abschluß der nördlichen Schmalseite erfolgt durch eine halbrunde Apsis. Prunkvoll wie dieser äußere Eindruck sollte auch die Dekoration des Innern werden, das in der Treppenanlage, den Vorhallen und den für die Skulpturen eingerichteten Räumen reiche Marmordekoration erhielt, während sich plastischer und malerischer Schmuck in allen Stockwerken und Sälen hinzieht. Zugleich mit der Sammlung Wagener sollten hier die Kartons von Cornelius eine würdige Aufstellung finden, wozu zwei Oberlichtsäle des zweiten Geschosses eingerichtet wurden. Eine Reihe von kleinen Seitengemächern und fächerförmig abgeteilten Apsidenräumen, die sich in zwei Stockwerken um diese Oberlichtsäle gruppieren, dienten zur weiteren Unterbringung der Gemälde. So sehr sich aber auch der noch mit der Umarbeitung betraute Stüler und sein Nachfolger Strack bemühten, den nun geforderten Galeriezwecken zu genügen, so üppig die Ausstattung auch gewählt wurde, so ließ sich trotzdem eine volle und befriedigende Lösung nicht finden, denn überall trat der Konflikt mit dem ursprünglichen Plan zutage, und die neueste Zeit geht daran, durch größere Umbauten im Innern die vorhandenen Mängel tunlich zu beseitigen und namentlich die für die Wirkung der Kunstwerke so störende und laute Prunkdekoration zu verkleiden.

Das erscheint um so nötiger, als die Erwerbungen seit der ersten Aufstellung einen immer beträchtlicheren Umfang angenommen haben. Auch hierbei bleibt charakteristisch, daß der private Kunsteifer der nun in den Dienst der Öffentlichkeit gestellten Sammlung fördernd zur Seite trat. Es wurden und werden Geldlegate und namentlich einzelne Bilder gestiftet, wozu dann ein nicht unbeträchtlicher regelmäßiger Fonds aus der Staatskasse kommt. Schon im Jahre 1873 waren durch den Ankauf der Sammlung des Vereins der Kunstfreunde in Preußen zu den Gemälden auch Skulpturen getreten, die in der Folgezeit nicht minder als die Bilder berücksichtigt wurden, so daß bei Eröffnung des Neubaues für das Publikum im Jahre 1876 die Galerie 391 Gemälde, 85 Kartons und farbige Zeichnungen und 16 Bildhauerarbeiten zählte.

Eine der eigenartigsten Erwerbungen waren die Fresken der bekannten Casa Bartholdy zu Rom. Lange Zeit war das Schicksal dieser, die neuerwachte deutsche Malerei so glänzend illustrierenden Bilder ungewiß, da der schon von Friedrich Wilhelm IV. geplante Kauf an der Ablösung der Fresken von der Wand infolge eines mißlungenen Versuches scheiterte. Nach neuen Verhandlungen in den siebenziger und achtziger Jahren kam endlich der Kauf im Jahre 1886 um den recht mäßigen Preis von 48500 Lire zustande, und ein Jahr später waren die Bilder, dank der Geschicklichkeit des Florentiner Kunsthändlers Bardini, der die schwierige Loslösung in geistreicher Weise ohne Gefährdung durchzuführen verstand, glücklich nach Berlin gelangt, wo sie im dritten Geschoß der Nationalgalerie aufgestellt wurden. Doch entsprach diese Aufstellung nicht ihrer ursprünglichen Anordnung, und der neue Direktor der Galerie, L. Justi, dessen Rührigkeit auch die eben erwähnten Umbauten zu danken sind, geht daran, sie an der Hand von Beispielen aus jener Zeit in ihrer alten und damit einzig würdigen Weise anzubringen.

Nicht nur solche Meister, die Wagener gesammelt hatte oder die in den eben erwähnten Fresken vertreten waren, fanden in der Galerie Aufnahme, sondern es galt, die lebende Kunst bis auf die modernste Zeit zu berücksichtigen. Dabei wurden, wie auch anderweitig, bei den Künstlern Bestellungen auf Gemälde gemacht, so im Jahre 1875 bei Böcklin auf die Gefilde der Seligen, dann auf viele andere und natürlich auch oft weniger bedeutende Werke. Denn eine Zeitlang war die Auswahl recht unbefriedigend und stand allzu sehr unter einseitigen Kunstanschauungen, um erst in jüngerer Zeit nach großzügigeren Gesichtspunkten vorgenommen zu werden. Durch diese Anschaffungen sind denn auch die Bestände immer mehr gewachsen, so daß die ursprüngliche Sammlung Wagener nur noch als deren kleinerer Teil angesehen werden kann. Nach dem neuesten Katalog sind 1149 Gemälde und Kartons und 245 Skulpturen

zur Aufstellung gelangt. Auch im Prinzip des Erwerbes außerdeutscher Werke sind die schon von Wagener verfolgten Grundsätze nicht zu Gunsten des Auslandes verändert worden. Denn während in der Sammlung Wagener etwa der zehnte Teil aus außerdeutschen Gemälden bestand, gehört jetzt, unter Ausschaltung einiger älterer Meister, etwa der fünfzehnte Teil ‹rund 70 Gemälde› und von den Skulpturen etwa der neunte Teil dem Ausland an. Dieser Überschlag ist umso notwendiger, da sich seit Jahren bei jedem Ankauf eines nicht deutschen Werkes auch in Berlin häufig eine lebhafte Opposition gegen diese »Überschwemmung mit fremdländischen Arbeiten« erhebt.

Indem die Direktion durch die Abgabe einzelner Bilder an kleinere Museen des Landes die Absicht verfolgt, einmal diesen zu nützen und dann zugleich den Stand der Galerie auf eine immer höhere Stufe zu bringen, vermag sie dem angestrebten Ziele immer näher zu kommen, einen organischen Zusammenhang herzustellen, »der den wesentlichen Entwickelungslinien der neueren Kunst, wie sie erst allmählich im Lauf der Jahrzehnte hervortreten, mehr und mehr entspricht.« Aus diesem Gedanken heraus erwuchs auch in jüngster Zeit der Plan, solche Werke, die mehr einen kulturgeschichtlichen Wert besitzen, wie Bildnisse hervorragender Persönlichkeiten und Darstellungen bedeutender Ereignisse, besonders Schlachtenbilder, aus der Galerie zu entfernen und als gesondertes Ganze aufzustellen. Damit ist eine Entlastung der eigentlichen Bestände eingetreten, die nur wieder dem Wert und der Bedeutung des Museums zugut kommen kann.

Mit dieser Ausgestaltung der Nationalgalerie ist in die große Sammeltätigkeit, die sich in Berlin von seiten des Staates entfaltet hat, die moderne Kunst gleichberechtigt neben die zahlreichen übrigen Abteilungen getreten. Die Vereinigung beider großen Zweige, der Malerei und Plastik, bietet dabei den besonderen Vorzug, das künstlerische Schaffen der eigenen Zeit nicht nur in der rückwärtigen Verfolgung des einen Teiles, sondern eben in der Wechselwirkung und dem Nebeneinander beider Kunstgattungen einheitlich kennen zu lernen. Dazu tritt eine nach stets erneuten Versuchen immer künstlerischer durchgeführte Aufstellung, durch die zuerst der ehemalige Direktor H. von Tschudi den gelungenen Versuch machte, die kostbaren Schätze, die er nach neuen und großen Gesichtspunkten ergänzt und erweitert hatte, dem Publikum wirklich nahezubringen. Und gerade hierdurch wird der lebendige Zusammenhang der Kunst unserer eigenen Zeit mit unsrer Kultur in einer früher nicht gekannten Weise vor Augen geführt. Wie eigenartig dieses Verhältnis sich gerade im XIX. Jahrhundert gestaltet hatte, das lehrte die noch lang in der Erinnerung und in ihren Wirkungen fortlebende Jahrhundertausstellung, die eben durch die Berliner Nationalgalerie ins Leben gerufen ward. Nicht nur erlebten hier-

durch halb oder ganz vergessene Meister eine glänzende Auferstehung, sondern aufs deutlichste offenbarte sich gerade in ihr die Notwendigkeit einer mit möglichst großer Systematik angelegten und nur das Beste in sich vereinigenden Sammlung von Kunstwerken aus der jüngeren und jüngsten Vergangenheit.
Waren in Berlin und München die Sammlungen für moderne Kunst auch räumlich als selbständige Organismen entstanden, so gliederten sie sich in Dresden und ebenso bei anderen Staatssammlungen an die vorhandenen Bestände der älteren Kunst an, mit denen sie auch räumlich verbunden blieben. Aber auch in Dresden ging die moderne Abteilung auf die private Initiative zurück. Im Jahre 1843 überwies der aus dem Dienst scheidende Staatsminister von Lindenau der Galerie einen wenngleich bescheidenen jährlichen Fonds zur Anschaffung moderner Gemälde. Dazu traten in späteren Jahren anderweitige Stiftungen und größere Bewilligungen aus Staatsmitteln, sodaß auch hier die Zahl der Bilder rasch einen stattlichen Umfang annahm, wenngleich dieser, der nach dem letzten Katalog 359 deutsche und 26 außerdeutsche Gemälde zählt, hinter München und Berlin weit zurückblieb. In den Kabinetten des zweiten Stockwerks der Galerie fand diese Sammlung ihre Aufstellung. Ähnlich wurden im Albertinum die modernen Skulpturen den vorhandenen Bildwerken aus älterer Zeit angeschlossen, wobei, wenigstens für die Sammlung der Gipsabgüsse, das Vermächtnis des Bildhauers Hähnel und seiner Modelle die moderne Abteilung beträchtlich erweiterte. Neben der einheimischen wurde auch der auswärtigen Kunst Rechnung getragen, und namentlich in der Kleinplastik finden sich zahlreiche und hervorragende französische Namen.

GLEICH den Galerien für moderne Kunst, die ein Teil der staatlichen Anstalten wurden, gehen auch die städtischen Museen in ihrer Gründung auf Privatpersonen zurück. Mit dem immer stärker hervortretenden Gedanken der Wichtigkeit der bildenden Kunst in der Volkserziehung mußte sich das Bedürfnis geltend machen, auch an Orten, wo bisher bedeutendere Grundlagen für Sammlungen und ihr Hineinreichen in eine ferne Vergangenheit fehlten, solche erstehen zu lassen. Die Mittel einer Stadt jedoch konnten hierzu, namentlich in den früheren Zeiten, nicht ausreichen, und so war daher der Weg der privaten Stiftungen gegeben, umso eher, als damit dem berechtigten Lokalpatriotismus ein weites Feld geöffnet war.
Eine der hervorragendsten unter diesen Stiftungen war die des Frankfurter Patriziers Joh. Friedrich Städel. In einer Zeit, in der eben der Staat begonnen hatte, die Pflege der Kunst in seine Hand zu nehmen und systematisch zu fördern, in der aber der Privatmann, wenn er eine eigene Sammlung besaß, diese noch keineswegs in den Dienst der Allgemeinheit stellte, vermachte

dieser hochherzige Mann sein Vermögen und seine Sammlungen der eigenen Vaterstadt. Das Städelsche Institut sollte durch eine Kunstschule und mit ihr verbundene Sammlungen das künstlerische Leben Frankfurts fördern. Nur der Betrachtung der Sammlungen können wir uns zuwenden. Sie waren freilich anfangs, wenngleich an Zahl bedeutend, so doch an Wert gering, und das Urteil, das Goethe über sie fällte, entschieden übertrieben. Bei seinem Besuch in Frankfurt vom Jahre 1797 besichtigte dieser am 16., 18. und 19. August die Städelschen Sammlungen und beschrieb unter dem Titel »Zur Erinnerung des Städelschen Cabinets« enthusiastisch 8 Gemälde, wovon 4: ein Rubens, ein Veronese, ein Murillo und eine Correggiokopie später veräußert wurden, was auf ihre zweifelhafte Meisterbenennung schließen läßt. Zwei weitere gehen heute unter anderem Namen: Jacob Gerritsz Cuyp anstelle von Rubens ‹Kinderkopf› und François Millet anstatt Poussin ‹Landschaft›. Nur 2 Gemälde, ein Frauenbildnis von Hoffmann und Gold- und Silbergefäße von Kalff, tragen noch jetzt ihre damalige Bezeichnung. Die Eindrücke der Sammlung aber wiederholten sich bei Goethes späterem Besuch und er schrieb im Jahre 1816 über Städel selber: »Der Dekan aller hier lebenden ächten Kunstfreunde, Herr Staedel, genießt in seinem hohen Alter noch immer der lebenslänglich mit Einsicht und Beharrlichkeit gesammelten Kunstschätze in dem wohlgelegensten Hause. Mehrere Zimmer sind mit ausgesuchten Gemälden aller Schulen geschmückt, in vielen Schränken sind Handzeichnungen und Kupferstiche aufbewahrt, deren unübersehbare Anzahl, sowie ihr unschätzbarer Werth, den öfters wiederkehrenden Kunstfreund in Erstaunen setzt.«

Wichtiger aber als die 495 Bilder Städels, von denen man bald den größten Teil ausschied, waren die baren Mittel, die in einer Zeit, in der gerade die lebhafteste Bewegung auf dem Kunstmarkt herrschte, bedeutende Ankäufe ermöglichten. So wurde im Jahre 1817 die Sammlung der Frau S. F. de Neufville, geb. Gontard erworben, wodurch Meister wie J. Ruysdael, A. v. d. Neer, H. Saftleven, Jean Steen, S. de Vlieger, C. Bega, F. Snyders, Rachel Ruysch mit guten Bildern in die Sammlung kamen. Noch im gleichen Jahre vermachte der auch in der Administration des Städelschen Institutes tätige Dr. J. G. Grambs seine Bilder gegen eine Jahresrente, die infolge seines bald darauf erfolgten Todes eine kaum beachtenswerte Summe betrug. Es waren in der Hauptsache Frankfurter Meister von lokalgeschichtlichem Wert, aber auch Holländer, wie Mieris, Lingelbach und Bega. Dazu kam seine bedeutende Sammlung an Handzeichnungen und Kupferstichen. Als Einzelerwerbungen hinzugetreten waren bis 1819 noch die Alte von Frans Hals, Hobbemas Eingang zum Walde und J. Ruysdaels Waldlandschaft. Dann folgte

allerdings eine unliebsame Unterbrechung wegen eines langwierigen Erbschafts-prozesses, der den ganzen Bestand der Stiftung gefährdete und erst gegen Ende der zwanziger Jahre durch einen Vergleich beendigt wurde.
Von da an wuchsen die Bestände der Sammlung rasch durch Ankäufe ebenso wie durch reiche Legate, die von den verschiedensten Seiten der Bürgerschaft dem Institut zugingen und die teils in Kunstwerken, wie das Gontardsche und Brentanosche Vermächtnis, teils in Geldbeträgen, wie vor allem der Millionen-stiftung des 1905 verstorbenen Frankfurters Carl Schaub bestanden. Unbeschadet der testamentarischen Bestimmung Städels, daß das Kunstinstitut als eigene selbständige, mit keiner anderen zu vereinigende Anstalt bestehen sollte, konnte diese Stiftung, die den Ankauf von Kunstgegenständen und deren Übergabe an das Städelsche Institut bestimmte, mit ihm vereinigt werden, und ebenso war für die Weiterentwicklung die im Jahre 1899 erfolgte Gründung eines Städelschen Museumsvereins zum Erwerb von Kunstwerken und ihrer Über-lassung als unentziehbare Leihgabe an das Institut, wie auch eine Verein-barung mit der Stadt von großer Bedeutung. Jener steigerte die Mittel zu An-schaffungen, diese verhinderte eine unnötige Konkurrenz und Zersplitterung der Sammlungen sowohl wie der materiellen Kräfte.
Ursprünglich nur auf die Werke der Vergangenheit gerichtet, begann die Sam-meltätigkeit sich seit Mitte der dreißiger Jahre auch der Kunst der eigenen Zeit zuzuwenden, wobei man nicht nur Bilder ankaufte oder in Auftrag gab, sondern auch die damaligen Räume durch Ph. Veit mit Fresken ausschmücken ließ. Damit sollte allmählich ein Überblick über die gleichzeitige Kunst in ihren bedeutendsten Vertretern gegeben werden. Dies Betonen der modernen Kunst wurde bis in die neuere Zeit beibehalten. Besonders dem Museums-verein verdankt das Institut eine größere Anzahl moderner Werke, unter denen Künstler wie Thoma, Liebermann, Trübner, Steinhausen, Leibl hervorragen, und auch einzelne Franzosen, wie Moreau, Decamps, Courbet, Millet auf-treten, während unter den früheren Meistern des XIX. Jahrhunderts Deutsch-lands Spitzweg und Waldmüller besonders erwähnenswert sind.
Trotzdem aber steht die Pflege der vergangenen Kunstperioden im Mittelpunkt, wie es in den Traditionen des Institutes begründet liegt und noch die bedeutenden Ankäufe der letzten Jahre beweisen, in denen Rembrandts Blendung Simsons für rund 336000 Mark und Cranachs Torgauer Altar für über 114000 Mark erworben wurden. Weitaus die größere Zahl der Bilder besteht in alten Meistern. Unter den deutschen Künstlern finden sich Dürer mit dem einen Flügel des Ja-bachschen Altars, Lucas Cranach mit dem schon genannten Torgauer Altar und verschiedenen biblischen und mythologischen Szenen, Holbein d. J., H. B. Grien, B. Strigel, Bruyn und eine Reihe unbekannter Meister. Unter den späteren

Deutschen ragen die Brüder Tischbein, Seekatz und Angelika Kauffmann hervor, während von Frankfurtern neben Elsheimer besonders die Familie Roos in ihren verschiedenen Mitgliedern stattlich vertreten ist, wozu noch Lingelbach, Mignon, Ch. G. Schütz kommen. Unter den früheren Niederländern und Holländern begegnen uns Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Memling, Petrus Cristus, Hugo van der Goes, Gerard David, Quinten Massys, Dirck Bouts, sowie die Meister von Flémalle, des Marientodes, von Frankfurt, der Braunschweiger Monogrammist. Die zahlreichen späteren holländischen und flämischen Meister im einzelnen zu nennen, würde uns viel zu weit führen. Viel weniger hervorragend, sowohl an Zahl wie an Bedeutung, ist die italienische Schule, unter der noch am besten die Venetianer mit fast sämtlichen Meistern des XV. und XVI. Jahrhunderts vorhanden sind. Auch die übrigen Länder, sowohl Spanien wie Frankreich und England, können mit den Niederländern, die den Schwerpunkt der Sammlung ausmachen, in keiner Weise wetteifern. Dagegen wäre die deutsche Schule auf eine fast unerreichte Stufe gehoben worden, wenn der schon oben erwähnte Plan des Ankaufes der Sammlung Boisserée geglückt wäre. Aber auch so darf die Sammlung des Städelschen Institutes mit vollem Recht mit zu den wertvollsten gezählt werden und dies um so mehr, da sie ihren Ursprung und Fortbestand lange Zeit der rein privaten Kunstliebe verdankte und erst spät auch die Stadt mit größeren Mitteln fördernd und unterstützend eintrat.
Ursprünglich in der Wohnung Städels aufgestellt, bedurften die Sammlungen bald eines neuen Heimes, das in der Folgezeit ebenfalls nicht genügte. Daher wurde in den Jahren 1874—78 das jetzige Galeriegebäude nach den Plänen des Architekten Oskar Sommer, der selber als Lehrer in der Bauabteilung des Städelschen Institutes tätig war, errichtet. Das Hauptgewicht bei dem Neubau wurde naturgemäß auf die Unterbringung der Gemälde im ersten Stock gelegt, wobei neben den erhöhten Oberlichtsälen nach Norden eine Reihe niederer im richtigen Verhältnis abgestufter Kabinette angebracht wurde. Während im Äußeren die reiche Palastfassade dominierte, wurde das Innere, in dessen Erdgeschoß sich Bibliothek und Kupferstichkabinett, sowie die große, vielfach aus Gipsabgüssen bestehende plastische Sammlung befand, möglichst einfach gehalten. Hier fanden die Sammlungen eine entsprechende Aufstellung, bis in der neuesten Zeit, infolge des fortdauernden Zuwachses an Gemälden und der jetzigen Anforderungen, wieder manches geändert werden mußte. Teils gelang es, in den oberen Geschossen bisher als Vorratsräume benutzte Gemächer den Sammlungszwecken dienstbar zu machen, teils wurden die Bilder selber anders und vielfach richtiger gehängt und wo es anging, die Beleuchtung von Sälen und Kabinetten verbessert. Überall macht sich das Bestreben

geltend, »den Sälen ihre kalte Nüchternheit zu nehmen, die Hintergründe passend zu wählen, Bilder und andere Kunstwerke so anzuordnen, daß jedes einzelne zur vollen Geltung gebracht wird.«

In welcher Weise bei dem Zusammenwirken all dieser Faktoren die Vermehrung dieser Sammlungen vor sich gehen konnte, das mögen folgende Angaben aus dem letzten veröffentlichten Administrationsbericht, der die Jahre 1894—1907 umfaßt, verdeutlichen. Unter den Schenkungen von Gemälden finden sich neben 37 Nummern des Städelschen Museumsvereins Vermächtnisse, die 72 neuere und 25 ältere Meister enthalten. Unter den 35 Ankäufen, bei denen der Zahl nach die modernen Meister weitaus überwiegen, sind die Hauptstücke der Rembrandt und Cranach, sowie, um nur eines der hervorragenderen modernen Bilder zu nennen, Leibls Ungleiches Paar. Unter den vier Gemälden der Schaub-Stiftung ragt Palma Vecchios Jupiter und Kallisto hervor. Dazu kommen noch eine Anzahl moderner plastischer Arbeiten, teils kleinere Bronzen oder Porträtbüsten, teils Medaillen und Plaketten.

Die Plastik aber schien trotz solcher Ankäufe und schon vorhandener Bestände im Verhältnis zu den Gemälden und den ebenfalls ständig wachsenden graphischen Sammlungen samt Handzeichnungen, viel zu kurz gekommen zu sein. Da war es wieder die private Hilfe, die zur Ergänzung eingriff. Vor wenigen Jahren stiftete Baron von Liebieg sein Haus und eine beträchtliche Summe für Museumszwecke, und sofort stellte die Stadt selber, angefeuert durch die in ihren Mauern nun schon so lange wirksame private Freigebigkeit für die öffentliche Kunstpflege, große Mittel zur Erweiterung zur Verfügung. In kurzer Zeit entstand eine stattliche Sammlung von Bildwerken von der Antike bis hinein in die Gegenwart. Aufsehen erregende Erwerbungen, wie die Athenareplik nach Myron, die Privatsammlung Furtwänglers, eine Sammlung frühchristlicher Arbeiten, waren auf diese Weise möglich. An das für die Aufstellung der Sammlung natürlich nicht sonderlich geeignete Privathaus des Stifters wurden mäßig große Oberlichträume angebaut und hierdurch im Gegensatz zu den großen Sälen unserer älteren Museumsgebäude eine intimere Wirkung versucht.

Durch diese neueste Stiftung aber wurde es gleichzeitig in Frankfurt möglich, die Sammlungsgebiete des Städelschen Institutes und der Stadt zu umgrenzen und dadurch die Mittel zu konzentrieren. Dies konnte um so eher geschehen, da die im Jahre 1908 erfolgte Stiftung des Frankfurter Bürgers Pfungst die Sorge für die moderne Malerei übernahm. So liegen jetzt die Wege klar vorgezeichnet: das Städelsche Institut, unterstützt durch die Schaubstiftung und den Museumsverein, kann sich ausschließlich der älteren Malerei zuwenden, die Pfungstsche Stiftung pflegt die moderne Malerei mit Einschluß der

Frankfurter Meister, von deren einem, Böhle, sie schon eine größere Anzahl Bilder erworben hat, während den Städtischen Sammlungen die Sorge für die Plastik anheimfällt. Da die Direktionen dieser Sammlungen in der gleichen Hand ruhen, wird eine Zersplitterung glücklich vermieden und das Frankfurter Museumswesen stellt sich auf diese Weise durch die Großartigkeit seiner Mittel und die Klarheit seiner Pläne unseren großen Staatssammlungen würdig an die Seite. Es ragt damit aber auch weit über die Aufgaben hinaus, die sich eine städtische Sammlung im allgemeinen zu stellen vermag, denn die Pflege der Frankfurter Lokalkunst ist nur eine verhältnismäßig kleinere Abteilung in dem großen Zusammenhang.

Aber gerade dieser auf den Entstehungsort eines städtischen Museums gerichtete Gedanke wurde mit vollem Recht in der neueren Zeit als ausschlaggebend für die organische Entwicklung einer städtischen Kunstsammlung erkannt. Denn was für die großen Staatsmuseen das Verhältnis zu den Sammelbestrebungen früherer mit der Geschichte des Landes verbundener Herrscher bedeutete und was diesen Sammlungen somit einen festen Zusammenhang mit der Landeskultur bot, das konnte in einer Stadt lediglich durch die Rücksichtnahme auf ihre eigentümliche Vergangenheit und auf die daselbst vorhandene künstlerische Tradition erreicht werden. Freilich kann es sich dabei nur um große Städte handeln, in denen die nötigen materiellen Hilfsquellen vorhanden sind und das Streben herrscht, über das zufällig Zusammengebrachte, das sich ja an so vielen Orten findet, hinaus etwas Bleibendes und für das Leben der Stadt Bedeutendes zu schaffen. Dabei darf nicht ein beschränkter Lokalpatriotismus, wie es so gerne geschieht, das Unvollkommene zum Kunstwerk stempeln, sondern auch hier muß und kann die künstlerische Rücksicht ausschlaggebend sein.

Schon in den Provinzialmuseen sahen wir diesen lokaleren Gedanken ausgedrückt, nur daß er sich mehr auf das Historische und Kulturgeschichtliche, als auf die eigentliche hohe Kunst bezog. Auch in den kunstgewerblichen Museen, die vielfach ja aus den praktischen Bedürfnissen eines an Ort und Stelle regen Handwerks heraus entstanden waren und dessen Forderungen zu befriedigen suchten, war immerhin dieser lokale Zusammenhang gewahrt, obschon er dann hinter allzu allgemeinen Gesichtspunkten zurücktrat. Daß er aber auch für ein Museum der hohen Kunst zur treibenden Kraft werden und ihm gerade eine ganz persönliche, von den Staatsmuseen verschiedene und ihre Arbeit vielfach ergänzende Note verleihen konnte, hatte zuerst der Direktor der Hamburger Kunsthalle A. Lichtwark erkannt. Dabei ist es ohne weiteres verständlich, daß wir Hamburg nicht als Staat, sondern als Stadt betrachten, indem sich doch in der Entwicklung der Stadt allein die

Kräfte konzentrieren, wenngleich nicht außer acht gelassen werden darf, daß durch die staatliche Unabhängigkeit die Erhaltung der traditionellen Eigenart erleichtert war.

Die Anfänge der Hamburger Kunsthalle hängen aufs engste mit dem im Jahre 1822 gegründeten Kunstverein zusammen, der erst nur Ausstellungen veranstaltete, bald aber das Bedürfnis einer festen Sammlung fühlte. 1835 fand infolgedessen die Gründung eines Kupferstichkabinetts statt. Die Eröffnung der ersten Gemäldegalerie, die aus 54 Bildern bestand, erfolgte sodann in den vom Staat zur Verfügung gestellten Arkaden des Börsengebäudes im Jahre 1850. Durch Legate und Vermächtnisse wuchsen die Bestände der Sammlungen so schnell, daß schon im Jahre 1858 der Bau eines Museums geplant und dieses in den Jahren 1863—68 nach den Entwürfen der Berliner Architekten v. d. Hude und Schirrmacher errichtet wurde. Der Bau, der Motive der oberitalienischen Renaissance verwendete, legte auf die heimische Ziegeltechnik starkes Gewicht und betonte schon so die lokalen Traditionen. So bedeutend aber auch die Zuwendungen von den verschiedensten Seiten, sowohl der Bürgerschaft wie des Staates waren, so trugen doch die Sammlungen mehr den Charakter des zufällig Zusammengekommenen. Man besaß ein ausgezeichnetes Kupferstichkabinett älterer Meister, im Jahre 1863 hervorgegangen aus den Vermächtnissen des Kunsthändlers Harzen und seines Freundes Commeter; die Gemäldesammlung von rund 900 Nummern wies eine Reihe holländischer Bilder des XVII. und XVIII. Jahrhunderts, ältere und neuere Hamburger Künstler und durch die Stiftung Schwabe vom Jahre 1886 über 100 englische Gemälde auf. Aber gerade durch diese verschiedenen Zweige drohte doch eine Zersplitterung einzutreten, wenngleich hierin der scharfsinnige Beobachter die eigentümlichen Grundlagen für eine organische Weiterbildung zu erkennen vermochte.

Der im Jahre 1886 zum Direktor berufene Alfred Lichtwark hat das Verdienst, diese Gesichtspunkte richtig erfaßt und durch ihre systematische Verfolgung zugleich das Vorbild für eine großzügige städtische Sammlung gegeben zu haben. Schon in seiner Antrittsrede, der er im Jahre 1888 eine Schrift »Zur Reorganisation der Kunsthalle« folgen ließ, wies er darauf hin, daß die in anderen Städten vorhandenen Museen nicht nachzuahmen seien. »Nur wenn sich die Kunsthalle nicht als Museum schlechthin, sondern als Hamburgisches Museum entwickelt, wird sie den festen Boden in der Bevölkerung finden, dessen sie zu ihrem Gedeihen bedarf.« Sprach er hiermit einen Gedanken aus, der schon bei der Gründung des Kunstvereines und bei dem Museumsbau in dem Hinweis auf das heimische Material maßgebend war, so war die gesamte Organisation doch sein eigenstes Werk.

Da der vorhandene Grundstock fast ausschließlich in Gemälden und graphischen Arbeiten bestand, so war es nur natürlich, daß diese Sammlungen zuerst in den Mittelpunkt gestellt wurden. Eine Betrachtung der wesentlichen Gemälde zugleich mit der Beobachtung der durch Stiftungen für die Kunsthalle so wichtigen vergangenen und gegenwärtigen privaten Sammeltätigkeit und Kunstübung, ja der kulturellen Erscheinung überhaupt, ergab das entschiedene Hinneigen Hamburgs zu den nordischen Völkern. Unter den älteren Gemälden war fast ausschließlich die holländische Schule vertreten, und so wurde die Pflege dieser Meister ins Auge gefaßt, während von einer Vermehrung der so gut wie gar nicht ins Gewicht fallenden italienischen Malerei völlig abgesehen wurde. Schon im Jahre 1888 gelang der Ankauf der Sammlung Hudtwalcker-Wesselhoeft, wodurch annähernd 100 großenteils holländische Meister bedeutenden Ranges mit vorzüglich erhaltenen Gemälden der Galerie einverleibt wurden. Die hierdurch mit einem Schlag zu einer glänzenden Höhe gehobene Abteilung erhielt nur gelegentlich eine Ergänzung, wie etwa durch einen Frans Hals, Everdingen, Quast.

Neben den Holländern aber waren schon einzelne Hamburger Künstler, vor allem des XVII. und XVIII. Jahrhunderts vertreten. Indem Lichtwark von ihnen aus den Weg nach rückwärts einschlug, fand er gerade für die frühere Zeit die überraschendsten und glänzendsten Resultate. Dabei läßt sich beobachten, wie durch den Kunstsammler auch der Kunstgelehrte angeregt wurde und wie die in Verfolgung lokalgeschichtlicher Interessen gemachten Entdeckungen der allgemeinen Kunstgeschichte zugut kamen. Denn mit den Arbeiten des Meisters Franke und den noch weiter zurück bis in die siebenziger Jahre des XIV. Jahrhunderts reichenden Altären des Meisters Bertram, die zum Teil in anderen Galerien entdeckt und von ihnen erworben werden konnten, waren für die Entwicklungsgeschichte der Malerei bisher fast unbeachtete Quellen neu erschlossen. Vor diesen Resultaten mußte die schon länger bekannte und anfangs stärker betonte Zeit des XVII. und XVIII. Jahrhunderts mit ihren Meistern Scheits, Jacobs, Denner, Smissen an Bedeutung, nicht aber an der ihnen zugewendeten Pflege in zweite Linie treten. Hierzu gesellten sich solche Künstler, die, wie verschiedene Vertreter der Familie Tischbein, häufig in Hamburg gearbeitet hatten, wodurch das Bild dieser älteren Hamburger Meister, das sich nun über fünf Jahrhunderte erstreckte, glücklich abgerundet wurde.

Den älteren Hamburger Künstlern schlossen sich unmittelbar die des XIX. Jahrhunderts an. Voran der große Otto Runge und mit und nach ihm die Maler Gröger, Oldach, Speckter, Milde, Asher, Janssen, Günther, Gensler, Kauffmann und weiter die Hamburgischen Künstler bis hinein in unsere eigenen

Tage. Immer stärker trat dabei der spezifisch heimatliche Zug und Charakter hervor, und der von Lichtwark ausgesprochene Gedanke bewahrheitete sich in vollem Umfang: »Eine Abteilung in der Kunsthalle, der heimischen Landschaft und dem heimischen Leben gewidmet und dauernd gepflegt, versprach, das Interesse der Bevölkerung dem malerischen Wesen der Heimat und seiner künstlerischen Darstellung zuzuwenden.« Dieser Gedanke aber führte weiter dazu, daß sich an die Hamburger Meister des XIX. Jahrhunderts eine Sammlung von Motiven aus Hamburg und Umgebung, sowie von Bildnissen um Hamburg verdienter Persönlichkeiten anschloß. Hierbei aber konnte ohne weiteres wieder der Kontakt mit der außerhamburgischen Kunst hergestellt werden, indem nicht nur Hamburger, sondern auch andere deutsche Künstler der Gegenwart herangezogen wurden. Dies führte wieder dazu, daß gerade die beiden Themen der Landschaft und des Porträts außerhalb Hamburgs auch in die früheren Zeiten des XIX. Jahrhunderts hinein verfolgt wurden. So entwickelte sich diese Abteilung von J. A. Koch, W. von Kobell, C. D. Friedrich, F. Lessing, Blechen, Waldmüller an, über Menzel bis zur modernsten Kunst. Die nichtdeutsche Malerei fand sodann in besonders anerkannten belgischen und französischen Meistern, dem Italiener Segantini, sowie den nordischen Schulen eine angemessene, aber keineswegs übertriebene Vertretung, während die Sammlung Schwabe die auch sonst im Hamburger Kulturleben herrschende Hinneigung zu England geschickt illustrierte. Man mag die Verfolgung der lediglich auf Landschaft und Bildnis gerichteten Tendenzen bei der außerhamburgischen Kunst einseitig nennen, aber es liegt in dem Gesamtplan eine Geschlossenheit und Größe, der allein die Erfolge der Hamburger Kunsthalle zu verdanken sind. Und immer bleibt am wichtigsten die Betonung des bodenständigen, auf Hamburg bezüglichen Schaffens, an das sich als den festen Mittelpunkt das Übrige organisch schließt.

Auch die Abteilung der Plastik steht mit diesem Grundgedanken im Zusammenhang. Sind die Arbeiten der Großplastik von Meistern wie Tassaert, Schadow, Gaul, Heim auch gering an Zahl, so verdient die einzigartige Sammlung von Medaillen und Plaketten eine um so größere Beachtung. Diese selbst aber schließt sich wieder an die in früheren Jahrhunderten in Hamburg besonders beliebte Gepflogenheit der Medaillenprägung an. Wenn dabei für das XIX. Jahrhundert Frankreich den ersten Platz einnimmt und hier eine fast lückenlose Entwicklung dieser ausländischen Kunst vorgeführt wird, so hängt das mit dem Vorrang zusammen, den das Nachbarland auf diesem Gebiete unbestritten beanspruchen darf. Doch ist ebenso für die heimischen Erzeugnisse gesorgt, und das Münzkabinett bietet hierzu eine wichtige Ergänzung.

In gleichen Bahnen ging die Entwicklung des Kupferstichkabinetts, auf dessen

hohe Bedeutung für das künstlerische Leben Lichtwark unermüdlich hinwies, und das zudem die erste selbständige Sammlung des Kunstvereins war. An die durch die Harzen-Commetersche Stiftung vorzüglich gepflegten älteren Meister schlossen sich, wie bei den Gemälden, die Künstler des XIX. Jahrhunderts in und außerhalb Hamburgs, und zu ihnen traten die namhaftesten Vertreter der außerdeutschen Griffelkunst. Auch hier wurde auf die bodenständige Kunst Hamburgs besondere Rücksicht genommen und außer den graphischen Arbeiten auch die so überaus wichtigen Handzeichnungen eifrigst gepflegt.

Die so zu einem einheitlichen Organismus geschlossenen Kunstsammlungen aber dienten nicht nur dem künstlerischen Genuß, sondern sie sollten zugleich wieder das kulturelle Leben der eigenen Heimatstadt befruchten. Nicht in der Weise, daß die Kunsthalle in Art der Absichten des XVIII. Jahrhunderts eine Vorbildersammlung für eine gar nicht vorhandene Kunstakademie wurde, sondern in einem weiteren und zugleich tieferen Sinn. Die Aufträge für die Sammlung von Motiven und Bildnissen aus Hamburg förderten ebenso wie der Ankauf von graphischen Arbeiten Hamburger Künstler manches Talent, dem sich dadurch ein Absatzgebiet erschloß, und die Medaillensammlung regte die fast vergessene Kunst neu und kräftig an.

All diese Erwerbungen aber wären in so hervorragendem Umfang nicht möglich gewesen, wenn nicht außer dem schon anfangs bestehenden Kunstverein und dem Staat auch sonst die private Opferfreude stark mit eingegriffen hätte. Am wirksamsten hierbei war neben den vielen Einzelstiftungen die Förderung durch den 1870 ins Leben getretenen Verein von Hamburger Kunstfreunden. Die Kunsthalle aber machte in der Folgezeit diese Geschenke in mehr als einer Beziehung wett, indem sie alle für die Kunst interessierten Kreise immer enger um sich zusammenschloß. Durch Vorträge vor den Originalen und einer bedeutenden Photographiensammlung, durch Vereine, wie die Gesellschaft Hamburger Kunstfreunde und die Vereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule, wurde die Öffentlichkeit immer mehr zur Teilnahme herangezogen und damit Freude und Verständnis für die bildende Kunst vielfach gerade da erweckt, wo man sonst einer allzu materiellen Weltanschauung zu huldigen pflegte. So ist hier auch nach dieser Richtung das Ziel erreicht, das Lichtwark schon bei der Übernahme der Direktion in den Worten zusammenfaßte: »Wir wollen ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.« Es braucht nicht erst betont zu werden, daß diese Absichten auch durch eine geschmackvolle Aufstellung und Anordnung der Sammlungen selbst unterstützt wurden. Neue Säle wurden angebaut, durch oft überraschend einfache Mittel, wie in einem Falle durch

den weißen Farbenanstrich der Wände, bisher dunkle Räume aufgehellt, Bildwerke an architektonisch bedeutsamen Punkten in den Gemäldesälen verteilt, die Besichtigung der reichhaltigen Plaketten und des Kupferstichkabinetts erleichtert und sachgemäße, auch für das Verständnis des einfachsten Besuchers eingerichtete Kataloge ausgegeben, bis die immer wachsenden Bestände in letzter Zeit eine Überfüllung herbeiführten, der in den Räumen des alten Museumsbaues nicht mehr gesteuert werden kann.

Nirgends bisher hat das konsequente Beispiel, mit dem in Hamburg die Museumsverwaltung alle Kräfte auf das Heimische konzentrierte und dabei doch die weitesten Ausblicke in die vergangenen und gegenwärtigen Kunstbestrebungen zu geben vermochte, eine vollständige und gleichwertige Nachahmung gefunden. Doch sehen wir auch an anderen Stellen die Ansätze hierzu vorhanden und wenigstens teilweise durchgebildet. Mit am augenfälligsten, soweit gerade die vergangene Eigenkultur in Frage kommt, in dem Wallraf-Richartz-Museum zu Köln. Schon anläßlich der Sammlung der Brüder Boisserée ist uns der Canonicus Wallraf begegnet, der in ähnlicher Weise wie jene eine stattliche Sammlung aus den verschleuderten Kirchengütern zusammenbrachte. Nur war sein Interesse nicht ausschließlich auf Gemälde gerichtet. Nach seinem im Jahre 1823 erfolgten Tode hatte er sein vielgestaltiges Museum seiner Vaterstadt vermacht, die aber lange Zeit mit den kostbaren Schätzen wenig anzufangen wußte. Die hervorragenden Gemälde der Kölner Malerschule, die neben den kunstgewerblichen Gegenständen und dem Kupferstichkabinett den Hauptwert ausmachten, waren höchst mangelhaft untergebracht, bis durch die großherzige Stiftung eines zweiten Kölner Bürgers, Kommerzienrats Richartz, der Bau eines geräumigen Museums ermöglicht wurde. Aber auch jetzt noch dauerte es Jahre, ehe gerade die mit der einstigen Bedeutung der Stadt in so engem Zusammenhang stehenden Kölner Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts den ihnen gebührenden Platz fanden. Denn die damalige Kunstanschauung legte größeren Wert auf die viel weniger guten, aber der Zahl nach überwiegenden moderneren Bestände der Sammlung. Der Zusammenhang mit der heimatlichen Kultur wird jetzt nicht allein durch die gut aufgestellten Altkölner Bilder betont, sondern auch durch architektonische Fundstücke und zahlreiche römisch-germanische Altertümer, wodurch der Blick auf die große Bedeutung hingelenkt wird, die Köln einst im römischen Reich besaß. Einen anderen Gedanken Lichtwarks, den der Förderung des Kunstgeschmacks und der Kunstpflege in den breitesten Schichten der eigenen Heimatstadt, sucht besonders die neuorganisierte Kunsthalle in Mannheim zu verwirklichen. Neben einer hauptsächlich aus Privatmitteln seit den siebziger Jahren angelegten Sammlung, moderner Gemälde, neben Kupferstichkabinett und

Kunstwissenschaftlichem Institut dient hierzu besonders die Vereinigung des Freien Bundes. Sie veranstaltet unter Zuhilfenahme der Bestände und Räume des im Jahre 1907 errichteten Museumsgebäudes Lichtbildervorträge und belehrende Ausstellungen und besitzt eine Beratungsstelle, in der sich jedes Mitglied in allen künstlerischen Fragen, auch rein persönlicher Natur, Auskunft holen kann. Eine ausgedehnte Werbetätigkeit sucht diese neuen Absichten in alle Kreise der Bevölkerung zu tragen und dadurch in der stark industriellen Großstadt künstlerische Interessen, mehr als dies früher der Fall war, zu pflegen und zu fördern.

Auch das Städtische Museum zu Leipzig, das in seinen Anfängen viel Verwandtes mit der Entstehung der Hamburger Kunsthalle zeigt und vermöge seines Reichtums an bedeutenden Kunstwerken einen der ersten Plätze unter den städtischen Sammlungen einnimmt, ging in seiner weiteren Entwicklung, nicht immer zu seinem Vorteil, Wege, die es noch zu keiner vollen Geschlossenheit gelangen ließen. In seinen Anfängen auf den 1837 gegründeten Kunstverein zurückgehend, wurde es im Jahre 1848 der Stadt in Eigentum und Verwaltung übergeben. Schon damals waren die Bestände durch Legate aus den Bürgerkreisen vermehrt worden, und auch die Stadt hatte durch Überweisung der in ihrem Besitz befindlichen Kunstgegenstände das ihrige dazu beigetragen. In der Folgezeit aber entwickelte sich das Museum zu einer immer bedeutenderen Sammlung von Werken der Malerei sowohl wie auch der Plastik. Auch hier traten zu großen Geldspenden, von denen die Schletters, Grassis und Petschkes hauptsächlich Erwähnung verdienen, die Überweisungen ganzer Privatsammlungen, wie der des Konsuls Thieme, Schletters, des Leipziger Malers Schmidt-Michelsen, und die Stiftung K. Lampes, die in Anlehnung an Gedanken des XVIII. Jahrhunderts eine Entwicklungsgeschichte der Malerei in graphischen Nachbildungen zu bieten sucht. Wo die nicht unbeträchtliche jährliche Subvention der Stadt zu Erwerbungen nicht ausreichte, da traten Freunde des Museums helfend ein, wie der auf diese Weise ermöglichte Ankauf des Klingerschen Beethoven zu Anfang unseres Jahrhunderts aufs glänzende beweist. Schon im Jahre 1858 war das Museumsgebäude vollendet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, aber bei der steten Zunahme der Sammlung erwies es sich bald als zu klein. Deshalb erfolgte 1883—86 durch den Architekten Licht der sehr beträchtliche Um- und Erweiterungsbau, der bei üppiger Außenfassade im Innern den üblichen Raum an Ober- und Seitenlichtsälen bot, bis dann in der jüngsten Zeit für den Klingerschen Beethoven nach den eigenen Angaben des Künstlers ein weiterer apsidenartiger Anbau erfolgte.

Weitaus den größten Bestand der Sammlung nehmen die vorzüglich im ersten

Stockwerk untergebrachten, die Zahl 900 übersteigenden Gemälde ein. Von den rund 300 alten Meistern gehören annähernd drei Viertel der Niederländischen und Holländischen Schule, namentlich des XVII. Jahrhunderts, an. Neben Rembrandt finden sich besonders Genre und Landschaft durch die Ruysdaels, Backhuysen, van Goyen, die beiden Ostade, Teniers und Wouwermans gut vertreten. Daneben stehen die Deutschen, unter denen Cranach mit 10 Arbeiten, Kulmbach, Schäufelein, Schongauer, sodann aus dem XVIII. Jahrhundert Chodowiecki und Graff, dieser mit 15 Gemälden, hervorragen, wogegen Italien und die übrigen Schulen an Zahl und Meisternamen bedeutend zurückstehen. Lückenloser als das Bild der Malerei der Vergangenheit ist jedoch die Übersicht über die des XIX. Jahrhunderts, die die Hauptmeister unserer deutschen Schulen vom Klassizismus und der Romantik an bis zur Gegenwart zu umfassen bestrebt ist. Dazu aber kommen sehr ausgiebig die älteren Franzosen und Belgier, für die hauptsächlich Schletter ein großes Interesse besaß, sowie durch die Sammlung Schmidt-Michelsen eine Anzahl moderner französischer Maler, die hier verhältnismäßig einen viel größeren Platz einnehmen, als in den schon betrachteten Staatssammlungen.

Einen eigenartigen Wert besitzt das Museum in den über 120 Kartons und größeren Aquarellen, worunter die 32 Entwürfe zu den Odysseelandschaften und Sockelbildern von F. Preller d. Ä. durch Aufstellung im Kuppelraum und eine leider allzu reich gehaltene architektonische Holzumrahmung ausgezeichnet sind. Daneben stehen zahlreiche Arbeiten von Genelli, Schnorr von Carolsfeld und andern bis hinein in die jüngste Zeit. Unter den Bildwerken, — der letzte Katalog führt 107 Originale an — stehen in erster Linie die Arbeiten Klingers, denen sich andere Leipziger Künstler, wie Volkmann, Seffner, anschließen, während unter früheren Meistern besonders Rietschel, Hähnel, Rauch mit mehreren Werken vertreten sind.

Trotz der teilweise hervorragenden Werke besitzt das Museum doch — ein Übelstand, der mit den verschiedenartigen Stiftungen zusammenhängt — allzu viel Mittelgut, das gerade durch seine große Zahl den Wert der Sammlung herabdrückt und die Übersicht nur erschwert. Auch gegenüber den recht zahlreich vertretenen einheimischen Künstlern ist dies verschiedentlich der Fall. Doch birgt das Museum gerade hierin, ebenso wie in der Kartonsammlung, Abteilungen, deren systematische Weiterentwicklung ihm eine größere Geschlossenheit und zugleich engeren Zusammenhang mit dem Leben in der Heimat ermöglichen würde. Es zeigt sich in Leipzig mit am deutlichsten, wie die von Museumsfreunden erfolgte Stiftung von Kunstwerken nicht immer für die Sammlungen einen Vorteil bringt. Die zufällige Neigung eines Privatsammlers drückt damit einem Museum oft einen bestimmten Charakter auf, der nicht

in seinem ursprünglichen Wesen lag. Verpflichtungen, wie die der gesonderten Aufstellung eines solchen Legats, der Hervorhebung durch einen ausgezeichneten Platz, oder der dauernden Ausstellung minderwertiger Stücke und ähnliches binden oft der Museumsdirektion für alle Zeiten die Hände. Auch für die neuere und neueste Kunst trifft dies zu. So berechtigt der Lokalpatriotismus auch ist, so darf er doch nicht dazu führen, ein städtisches Museum, bei dem diese Gefahr am nächsten liegt, mit den Werken eines oft wenig bekannten, aus der Stadt gebürtigen Künstlers anzufüllen. Mit Recht ist schon wiederholt darauf hingewiesen worden, daß die Annahme eines gestifteten Kunstwerks durch ein Museum eine Auszeichnung des Stifters bedeute, die nur bei wirklich wertvollen Schenkungen am Platze sei. Mittelgut oder gar noch geringere Stücke aber müßten einem Museum stets fern gehalten werden, auch wenn der Wille des Schenkenden noch so gut sei.

Bei den bisherigen, in ihren charakteristischen Beispielen behandelten städtischen Museen sahen wir das Resultat einer immerhin um mehrere Menschenalter zurückgehenden Sammeltätigkeit vertreten, die wieder mit der Entwicklung und dem Leben der Stadt enger oder weiter verknüpft ist. So schwer auch die Durchbildung einheitlicher Gesichtspunkte dabei war, so lag sie doch im Keim in den Instituten verborgen. Schwieriger mußte sich die Frage gestalten, wenn es galt, etwas vollständig Neues zu schaffen, wie dies in der jüngsten Zeit bei dem Kaiser Friedrich-Museum in Magdeburg geschah. Hier hatte es lange an Vereinen und Kunstfreunden gefehlt, die schon in früherer Zeit einen Fonds von Beständen aufgesammelt hätten, und der Zusammenhang mit der einst so hohen Kultur der Stadt war durch ihre furchtbare Zerstörung im Dreißigjährigen Krieg hart unterbrochen worden. So lag, als der Plan einer Museumsgründung gemäß dem großen Aufschwung Magdeburgs in der neuesten Zeit hervortrat, der Gedanke nahe, »einen neuen, den geistigen Bedürfnissen einer modernen Großstadt entsprechenden Typus« zu schaffen. Es sollte »ein Haus sein, das jedem Bewohner der Stadt durch einen klaren, übersichtlichen Anschauungsunterricht das Verstehen der Kulturwelt, in der er lebt, erleichtert und damit seine Freude am Dasein vertieft«. In den Mittelpunkt dieser Bestrebungen stellte Th. Volbehr, dem Magdeburg die Schöpfung seines Museums verdankt, den Wohnraum als ausschlaggebenden kulturgeschichtlichen Faktor in seiner Entwicklung von der Gotik bis hinein in die modernste Zeit. Von hier aus ergäbe sich von selbst das Bedürfnis nach der Kenntnis der großen Künstler der Vergangenheit und Gegenwart, die sich im weiteren Kreise dem Museum angliederten, während die Kultur Magdeburgs den ersten Ausgangspunkt für die Sammlungen bilde.

Diese Betonung der Heimat findet ihren Ausdruck vorzüglich in der großen

Magdeburger Halle, die der Besucher nach Kenntnisnahme eines dem Magdeburger Erfinder und Bürgermeister Guericke gewidmeten Zimmers und einer Zunftstube betritt. Monumentale Fresken feiern die Beziehungen Ottos I. zur Stadt, Druckwerke, Münzen, Nachbildungen plastischer Arbeiten weisen auf die Vergangenheit, während die Wirkung des Raumes — ein schon im Schinkelschen Museum vorhandener Gedanke — den Besucher in eine gesammelte und zugleich gehobene Stimmung versetzen soll. Die am Ende des Saales angebrachten Kapellen mit kirchlichen Geräten betonen den Hinweis auf das Kulturleben der Vergangenheit noch stärker. Sie wollen zugleich das Bedürfnis wecken, hiervon mehr zu erfahren und den Besucher damit auf die Innenräume vorbereiten, in denen die Entwicklung der Wohnung vor Augen geführt wird. Zwischen den einzelnen Zimmern von versuchter Einheitlichkeit liegen Abteilungen, in denen sich Geräte aller Art mit Bezug auf die betreffende Stilperiode befinden. Holz und Eisenarbeiten, Stoffe, Leder, Keramik und Glas, Gebrauchs- und Luxusgegenstände, Bücher, Drucke und auch einzelne Gemälde sind hier verteilt, bis am Ende in einem Raum, der auf die Zeit der Stilnachahmungen Bezug hat, auch eine systematische Sammlung der Keramik und Textilkunst erscheint.

Ohne weiteres werden wir beim Durchwandern dieser Abteilungen an die kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Sammlungen, besonders das Bayrische Nationalmuseum, erinnert. Ja, wir finden eine Art Mischung beider Prinzipien, indem sich der dekorativen kulturgeschichtlichen Zimmereinteilung der kunstgewerbliche Charakter in den Zwischenräumen beigesellt. So eigenartig die Lösung ist, die Volbehr damit versucht hat, so werden doch die gleichen Bedenken wie dort auch hier laut werden müssen. In den Zimmereinrichtungen findet sich vieles, das aus verschiedenen und teilweise weit entfernten Gegenden willkürlich zusammengebracht ist und nur scheinbar eine Einheit bildet. In den dazwischen gelegenen, zur weiteren Ergänzung dienenden Abteilungen herrscht eine oft verwirrende Mannigfaltigkeit, die auch der umfangreiche Führer nicht zu bannen vermag. So erhält das Publikum doch vielfach wieder Eindrücke, die mit der Wirklichkeit nicht zusammenstimmen, und die in den Zimmern versuchte Konzentration geht durch die Nebenräume wieder verloren. Die Vergeblichkeit des Versuches, den schon der alte Quicheberg gemacht hatte, die Flucht der Erscheinungen vollständig zu meistern, tritt uns auch hier bei aller Achtung vor den neuen Bestrebungen entgegen.

Anders verhält es sich mit den graphischen Sammlungen im ersten Stock. Neben der bekannten Form eines Kupferstichkabinetts mit periodischen Ausstellungen ist hier eine übersichtlich und fein durchgebildete Entwicklungsgeschichte der Graphik mit all ihren Hilfsmitteln gegeben. Von den ersten An-

fängen des Holzschnittes und Kupferstiches bis hinein in die photomechanischen Reproduktionsverfahren der Gegenwart wird alles in einer Weise vorgeführt, die den Laien schnell fesselt und sein technisches, wie künstlerisches Verständnis fördert. In der Gemäldesammlung, die von der älteren Kunst nur einzelne Beispiele vorführen will, herrscht die moderne deutsche Malerei, auf die mit großem Glück die Hauptkräfte konzentriert sind. Während wir in einer bedeutenden Sammlung von Bronzearbeiten, Medaillen und Plaketten, sowie Terrakotten, die Kleinplastik studieren können, wird die Großplastik außer durch einige Originalwerke durch eine größere Zahl von Gipsabgüssen vorgeführt. Mit Erfolg ist dabei die stumpfe Gipsmasse möglichst vermieden und durch mannigfaltiges Tönen eine oft überraschende Wirkung erreicht. Sie wird durch eine — abgesehen von den gedrückt erscheinenden Mediceergräbern — wirkungsvolle Aufstellung, die namentlich der dekorativen gotischen Skulptur zugute kommt, unterstützt. Auch in den anderen Abteilungen ist gerade der künstlerischen Aufstellung ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet und damit eine Eintönigkeit tunlichst vermieden.

Trotzdem aber wird es fraglich erscheinen, ob die angestrebte Verbindung von hoher Kunst und kulturgeschichtlicher Sammlung für ein städtisches Museum das ausschlaggebende Muster bilden kann. Volbehr selbst verwahrt sich auch ausdrücklich gegen eine etwaige direkte Übertragung seines Museumstypus auf eine andere Stadt. Denn zu verschiedenartig seien jeweils die Verhältnisse, als daß eine blinde Nachahmung am Platze sei. Eines aber darf als sicher feststehen: neben der Pflege der heimatlichen und bodenständigen Kunst werden gerade die großen städtischen Museen mit besonderem Glück ihre Aufmerksamkeit auf die moderne Kunst zu richten vermögen und hier vieles erreichen können, was den staatlichen Sammlungen mit ihrem umfangreichen Programm schwerer durchführbar wird.

DIE NEUESTEN ZIELE

DIE gewaltige Entwicklung der Sammelbestrebungen des vergangenen Jahrhunderts füllte die Museen fortgesetzt mit Kunstwerken. Je mehr die neue Zeit es als eine Aufgabe des Staates oder der Gemeinden ansah, die Kunstschätze der Vergangenheit zu erhalten und soweit dies tunlich den Museen einzuverleiben und ebenso die moderne Kunst in charakteristischen Beispielen zu sammeln, je intensiver die Bemühungen der einzelnen Anstalten, ihre Lücken zu ergänzen oder neue Zweige anzugliedern, hervortraten, desto=mehr mußte sich zeigen, daß die in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entstandenen Gebäude vielfach nicht mehr ausreichten.

Hierzu kam, daß sich allmählich ein gewaltiger Umschwung in den an die Museen gestellten Anforderungen vollzogen hatte. Wohl sahen wir schon, wie bei der Errichtung der ersten großen Museumsbauten manche Frage der Be=leuchtung und Ausstattung erörtert wurde und daß man den Kunstwerken eine würdige Aufstellung zu geben bestrebt war. Aber vielfach waren es doch nur erste Versuche, und durch die späteren Neuanschaffungen war die ur=sprüngliche Anordnung und etwa vorhandene Weiträumigkeit längstens ver=loren gegangen. Wo aber, wie zuerst im Berliner Neuen Museum und dann in den Sammlungen für Kunstgewerbe und Kulturgeschichte, dekorativ=male=rische Gesichtspunkte der Anordnung den Ausgang gebildet hatten, war man erst recht auf einen falschen Weg geraten und hatte es auch hier nicht vermocht, der zunehmenden Überfüllung und Unübersichtlichkeit zu steuern.

So drängte gerade die vielfach aus der Überfüllung hervorgegangene Frage der Aufstellung immer entschiedener zu einer neuen Lösung. Hing doch an den Wänden Bild an Bild, nicht viel anders als wir dies aus einzelnen Galerien des XVIII. Jahrhunderts kennen, häuften sich doch in den Antiken=sälen die Statuen, die man kaum von einer Seite recht betrachten konnte, glichen doch die Kunstgewerbesammlungen oft verzweifelt einem Warenhaus=speicher, so daß das Wort von den »Friedhöfen der Kunst« nicht ohne Be=rechtigung ausgesprochen werden durfte. Immer mehr büßten die köstlichen Werke, für deren einzelnes oft gewaltige Summen geopfert wurden, ihre Wirkung ein. Selbst der wissenschaftlich geschulte Beschauer hatte Mühe, einen vollen Eindruck zu gewinnen.

Ihre wissenschaftliche Bedeutung aber hatten die Museen lange Zeit als vor=nehmste Aufgabe angesehen. Sie wurde unterstützt durch die immer größeren Fortschritte auf dem Gebiet der älteren und neueren Kunstgeschichte und durch die Erkenntnis der historischen Entwicklung. So groß aber die hieraus ge=wonnenen Errungenschaften waren, so wenig Nutzen hatte aus der lediglich

die Wissenschaft berücksichtigenden Anordnung das große Publikum. Ähnlich verhielt es sich mit den technologisch geordneten Kunstgewerbesammlungen, nachdem sich immer deutlicher herausgestellt hatte, daß ihr ursprünglicher Zweck einer Vorbildersammlung für das moderne Kunsthandwerk überholt und ihre Aufgabe eine viel allgemeinere und tiefer wirkende geworden war. Der scharfe Blick des Fachmannes mochte wohl imstande sein, aus der unabsehbaren Fülle das Bedeutende herauszufinden und ungestört durch das, was daneben und darüber hing oder stand, sich in das einzelne Kunstwerk zu vertiefen. Ja seine Forschungen mochten unterstützt werden, wenn er das ganze Material möglichst gedrängt beieinander hatte, um desto leichter vergleichen zu können. Ganz anders der Laie. Unruhig mußte sein Auge in den überfüllten Räumen von Gegenstand zu Gegenstand eilen, oft am Unwesentlichen haften, das Bedeutende, selbst wenn es hervorgehoben war, übersehen, um schließlich völlig übermüdet zu werden.

Und doch war gerade der Laie als Museumsbesucher immer stärker in den Vordergrund getreten. War von dem Augenblick an, als der Staat den Ausbau der Museen in die Hand nahm, ihr Zweck als der allgemeiner Bildungsanstalten richtig erkannt worden, so begegnete ihnen auch die Öffentlichkeit mit desto größerem Interesse und besserem Verständnis. Mit der Entwicklung unseres öffentlichen Lebens und dem Bestreben, die Errungenschaften von Wissenschaft und Bildung allen Bevölkerungsklassen zugänglich zu machen und so neben dem Fortschritt des materiellen Daseins die Teilnahme an den ideellen Gütern zu erhöhen und ihre Wirkung zu vertiefen, waren die Aufgaben der Museen und der Kreis der Museumsbesucher in ungeahnter Weise erweitert worden. Nicht zuletzt haben zu dieser Popularisierung der Kunst die Vorträge vor den Originalwerken selbst, die Museumsführungen und ähnliche Einrichtungen beigetragen. Es mag dahingestellt bleiben, wie viele auf diesem Gebiete unternommene Schritte richtig sind. Sicherlich bedeutet die Verallgemeinerung häufig eine Verflachung und eine nur scheinbare höchst oberflächliche Bildung. Aber man darf doch über den Schattenseiten nicht verkennen, wie viel Gutes in all diesen Bestrebungen liegt und wie viele Menschen, die früher achtlos an der Kunst vorübergingen, von ihr nun einen tiefen und bleibenden Eindruck gewonnen haben und ihr wahres Wesen zu ahnen vermögen.

Ein richtiges Verständnis aber war nur dann möglich, wenn nicht nur die historische Entwicklung, sondern auch der ästhetische Wert und der kulturelle Zusammenhang, aus dem heraus das Kunstwerk entstanden und allein völlig begreiflich war, erkannt werden konnten. Dies selbstverständlich nicht im Geist der kulturgeschichtlichen Museen, sondern mit der ausgesprochenen Berücksich-

tigung des künstlerischen Wertes des Einzelwerkes. Dazu mußte die rein wissenschaftliche Anordnung, die häufig nüchterne und unkünstlerische Aufstellung unbedingt geändert werden. Lebendige Wirkung aber zu erzielen und mit der Betonung des künstlerischen und im weiteren Sinne kulturgeschichtlichen Wertes die Werke der Vergangenheit auch für die eigene Gegenwart lebenspendend und fruchtbringend zu erhalten, war gerade die Lösung der Aufgabe, die Leitung wie Publikum mit Recht von den Museen verlangten. Sollte sie richtig erfüllt werden, so mußten neue Wege in der Aufstellung und Anordnung des vorhandenen Materials gefunden werden.

Sie waren teilweise schon von Privatsammlern eingeschlagen worden, die ihre Kunstwerke zugleich in ihren Wohnräumen aufstellten und damit deren Wirkung keineswegs abschwächten. Als besonders wichtig erschien hier der Umstand, daß neben einer geschmackvollen Anordnung eine Mischung der einzelnen Kunstzweige eintrat und der gleiche Raum nicht nur Gemälde, sondern auch Bildwerke, Möbel, Teppiche und sonstige Kostbarkeiten enthielt. Keine geringere als die nachmalige Kaiserin Friedrich hatte auf das Vorbildliche dieser Privatsammlungen in einer Denkschrift hingewiesen, in der sie mit Bezug auf die vorhandenen Übelstände die Frage erhob: »Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganze herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte, in welchen auch geschmackvolle Vitrinen zur Aufnahme von Medaillen, Gemmen etc. ihren Platz fänden?« Damit würden die Kunstwerke ebenso ihrem Werte nach wie entsprechend dem Sinne des Künstlers, der sie geschaffen, einen bleibenden Nutzen zu stiften vermögen. Diese Worte fielen bei einer Ausstellung, die im Jahre 1883 zu Ehren der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares aus Werken des Berliner Privatbesitzes veranstaltet worden war. Sie suchte zugleich diesen Forderungen gerecht zu werden und »die Gemälde mit hervorragenden Skulpturen und kunstgewerblichen Objekten soweit zu mischen, als zu einer würdigen räumlichen Gesamterscheinung notwendig war.«

Hier sah der Besucher im ersten Zimmer neben Gemälden der Holländischen und Flämischen Schule des XVII. Jahrhunderts, neben Franzosen des XVIII. Jahrhunderts und Venetianern der Spätrenaissance, den spanischen Hauptmeistern und einigen wenigen deutschen Malern ‹im ganzen waren es 45 Gemälde, 6 Statuen und Statuetten in Bronze von A. Vittoria und Houdon› zwei Rokokokommoden, einen Perserteppich und japanische Vasen. In dem zweiten, der Renaissance gewidmeten Gemache war die Mischung noch stärker. Gemälde und Plastik hielten sich mit je 11 Nummern gegenseitig die Wage, wobei unter dieser verschiedenes Material ‹Marmor, Bronze, Holz› vorkam, und daneben standen einzelne Möbelstücke, Majoliken und Limogesarbeiten.

Auch in den folgenden Räumen war die gleiche Anordnung getroffen und mit großem Beifall begrüßt worden.

Es kam nun darauf an, in welcher Weise die hier in einer kleinen Ausstellung durchgeführten Grundsätze auch von den großen Museen aufgenommen werden konnten. Mit welch großer Vorsicht zu Werke zu gehen war, das bewiesen gerade die malerisch-dekorativen Anordnungen, deren verfehltes Beispiel nicht nachgeahmt werden durfte. Zudem erwuchsen namentlich da, wo der Raum schon sowieso zu eng war und Erweiterungen nicht in Aussicht standen, für eine solche Anordnung fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Und doch waren immer entschiedener die neuen Wünsche aufgetreten, die W. von Seidlitz in einer für die Dresdener Museen bestimmten Schrift in die Worte zusammenfaßte: »Als die wesentlichen Forderungen allgemeiner Art, welche sich aus den bisherigen Erfahrungen für die Zukunft ergeben, können die folgenden drei bezeichnet werden: erstens sollen die besonders beachtenswerten Gegenstände von den nur wissenschaftlichen Zwecken dienenden gesondert werden, damit sie besser genossen werden können; zweitens folgt daraus, daß das minderwertige Gut, welches die Wirkung des übrigen nur stört, aus der für das Publikum bestimmten Sammlung überhaupt ausgeschieden werde; und drittens gilt es, die Hauptstücke, damit sie zu ihrer vollen Geltung gelangen, in derjenigen Weise zur Aufstellung zu bringen, welche ihrem Werte entspricht. Um es mit einem Wort auszudrücken, geht das ganze Streben der Zukunft darauf aus, den künstlerischen Wert der einzelnen Stücke zu betonen und ins rechte Licht zu setzen, also den Geschmacksstandpunkt zur Geltung zu bringen gegenüber dem bloß geschichtlichen oder einem sonstigen rein wissenschaftlichen.«

Als diese Forderungen ausgesprochen wurden, bestand schon seit einigen Jahren in der deutschen Hauptstadt das neue Museumsgebäude, das die aus der Vergangenheit gewonnenen Erfahrungen mit den jetzigen Gesichtspunkten zu vereinigen suchte. Der schon oben erwähnte Umbau der Gemäldegalerie im Alten Museum hatte dort nur zu einer vorübergehenden Besserung geführt, und bald waren die alten Übelstände wieder eingetreten. Nur durch einen völligen Neubau konnte ihnen abgeholfen werden. So war der Plan zum Kaiser Friedrich-Museum entstanden, das nach einer nicht ganz zehnjährigen Bauzeit im Jahre 1904 dem Publikum seine Pforten öffnete. Nur einen Teil der großen Bestände, Gemälde und Bildwerke der christlichen Epoche, sowie das Münzkabinett birgt die neue Anlage.

Auch hier harmonierten nicht immer Architekt und Museumsleitung, wie namentlich das verschwenderische Treppenhaus beweist. Die äußere Architektur, in der der alte Palastgedanke doch immer wieder auftaucht, ist nicht allzu glücklich. Doch hatte hier der Architekt mit den teilweise unüber-

ITALIENISCHES KABINETT IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM ZU BERLIN

windlichen Verhältnissen des Bauplatzes zu kämpfen, denn der Grundriß ist ein spitzwinkliges Dreieck, dessen beide größten, aber ungleich langen Schenkel den Wasserläufen der Spree und des Kupfergrabens folgen, während die dritte Seite parallel mit der Stadtbahn verläuft und der architektonisch besonders betonte Eingang sich an dem Winkel befindet, an dem die beiden längsten Seiten zusammenstoßen. Eine Brücke, von der allein man, wenigstens halbwegs, einen Überblick über die beiden Flügel gewinnen kann, führt auf diesen Eingang zu. Natürlich bot diese Grundrißgestaltung auch im Innern die größten Schwierigkeiten. Doch wurden sie dadurch zum Teil gelöst, daß durch die große Basilika, die auf den vorderen Treppenraum folgt und direkt nach der hinteren, kleineren Treppe des Stadtbahnflügels führt, eine orientierende Mittelachse unter allerdings beträchtlicher Raumverschwendung gewonnen wurde. An sie schließen sich die Säle und Kabinette der Dreieckseiten an.

Die große Basilika selbst, deren Architektur den Florentiner Hallenkirchen nachstrebt, dient zur Aufstellung besonders monumentaler Kunstwerke aus der italienischen Renaissance, wie einzelner Robbiaaltäre, der Kreuzigung Begarellis, der großen Altarbilder von Fra Bartolomeo, den Vivarini, Francia und anderen, sowie der beiden Schildhalter vom Grabmal Vendramin zu Venedig und der ebenso geschickt angebrachten Kolossalbüste Alexanders VI. In der Mitte stehen zwischen zwei Säulen ein prächtiges Renaissancechorgestühl und ein ebensolches Lesepult. Zu der Basilika gelangt man durch das große Treppenhaus mit einem Nachguß der Statue des Großen Kurfürsten auf dem Originalsockel von A. Schlüter und durch einen Vorraum mit deutschen Barockstatuen. Beide sind im prächtigen Barockstil gehalten, während das hintere Treppenhaus zierliche Rokokomotive aufweist.

Schon mit diesen Räumen haben wir die wesentlichen neuen Gesichtspunkte der hier herrschenden Aufstellung vor uns: Anlehnung der Architektur und Dekoration des Raumes an den Stil der darin befindlichen Kunstwerke, jedoch keine sklavische Stilnachahmung, sondern nur ganz freie und allgemeine Raum- und Motivverwertung; Mischung von Gemälden, Bildwerken und einzelnen kunstgewerblichen Gegenständen; weite Aufstellung, die jedes einzelne Kunstwerk zur vollen Geltung gelangen läßt und einen wirklich künstlerischen Genuß gewährt.

In mannigfachen Abwandlungen treten uns diese Hauptideen bei dem nun folgenden Rundgang entgegen. Wenn in den zum Teil ganz neu entstandenen Abteilungen der frühchristlichen, koptischen, byzantinischen und islamischen Kunst das dekorative Element und Kunstgewerbe eine große Rolle spielt, so mag dies zwar in ihrem Charakter und in der Art der erhaltenen Denk-

male liegen, geht aber trotzdem an manchen Stellen über die Forderungen der hohen Kunst hinaus. Ein Zeichen, wie schwer gerade auf diesem Gebiet erst die neuen Wege der Anordnung und Zusammenstellung zu finden sind. Neben Bildwerken und Reliefs, Säulenkapitälen und Ornamentplatten finden sich hier hervorragende Teppiche, Stoffe, Werke der Kleinkunst, besonders der Elfenbeinschnitzerei und Keramik, während die Fassade von Mschatta, ein Geschenk des Sultans an den Kaiser, nur eine provisorische Aufstellung erhalten konnte. Von besonderer Wirkung ist im frühchristlichen Saal das in einer Nische eingebaute Apsismosaik aus S. Michele in Affricisco zu Ravenna aus dem Jahre 545 n. Chr., das, schon von Friedrich Wilhelm IV. erworben, nun eine glänzende Auferstehung aus seiner langen Verborgenheit erlebt hat. Bis hinein in die italienische Spätgotik, in die Ausläufer der Schule der Pisani, erstrecken sich die in diesem Flügel aufgestellten Monumente.

Der an der anderen Seite der Basilika sich hinziehende Flügel birgt deutsche Skulpturen, sowie frühere deutsche Tafelgemälde, dazu farbige Bildwerke der italienischen Renaissance, die in seltener Vollständigkeit und ausgezeichneter Aufstellung vorgeführt werden. Daß hier neben den Arbeiten Donatellos die Madonna B. da Majanos einen bevorzugten Platz einnimmt, ist selbstverständlich. Die mäßige, aber höchst geschmackvolle Ausstattung mit Möbelstücken oder Kaminen, die zugleich anstatt der früheren Postamente zum Aufstellen von Büsten benützt werden, ist eine der glücklichsten Lösungen. Ebenso erhöhen einzelne Gobelins die Lebendigkeit dieser Räume, die außer dem auch Marmorwerke umfassenden Saal der italienischen Hochrenaissance lediglich diesen Tonarbeiten und verwandten Techniken gewidmet sind.

Bei den deutschen Bildwerken wurde eine entschieden dekorativere Anordnung gewählt. Hier nämlich fand nicht nur die in so enger Beziehung mit der Plastik stehende frühere Tafelmalerei Aufstellung, sondern in die Fenster wurden auch allerlei Glasgemälde eingelassen. Während der den romanischen und gotischen Werken gewidmete Saal durch die Empore aus Gröningen seinen bestimmenden Eindruck erhält, wird der Hauptraum durch Scherwände in einzelne Abteilungen zerlegt, in denen Malerei und Skulptur in ihrer zusammenhängenden Wirkung und historischen Entwicklung an Einzelstücken wie ganzen Altarwerken vorgeführt werden. Multscher, Strigel, Pacher und Riemenschneider sind besonders zu erwähnen, und die späteren niederrheinischen Meister nehmen zusammen mit einzelnen Werken der Hochrenaissance, wie dem Vischerschen Brunnen, einen eigenen Raum ein. Die Hochrenaissance, gefolgt von den späteren Stilperioden, setzt sich in einem weiteren Saale fort. Hier ebenso wie in den übrigen Sälen finden sich auch die Werke der Kleinkunst: Elfenbein-, Holz-, Perlmutterschnitzereien und

Bronzearbeiten, worunter manches Stück aus der früheren Kunstkammer. Im Verhältnis zu den Gesamträumen des Museums jedoch ist der den Deutschen zugewiesene Platz viel zu gering, selbst wenn schon während der Einrichtung der Mangel an genügendem Raum für alle in dem Neubau unterzubringenden Abteilungen hervortrat. Trotz dem hervorragenden Wert einzelner Glasfenster macht sich zudem der hierdurch hervorgerufene Mangel an genügender Beleuchtung zu sehr geltend. Dagegen ist wieder die Zusammenstellung von Gemälden und Skulpturen bei den Werken des XV. Jahrhunderts höchst glücklich und auch für den Laien willkommen, und man vergißt darüber gerne, daß jene dadurch aus dem Zusammenhang der historischen Entwicklung der Malerei herausgerissen sind.

Im dritten Flügel des Erdgeschosses ist, allerdings erst infolge einer während des Baues beschlossenen Änderung, das Münzkabinett untergebracht. Selbstverständlich ist hier eine Trennung zwischen Schau- und Studiensammlung eingetreten, wie dies bei der Fülle des vorhandenen Materials gar nicht anders geschehen konnte. An etwa 10000 Nummern von Münzen und Medaillen werden historische und künstlerische Werte, je nach der besonderen Anordnung, veranschaulicht und ebenso die kostbarsten Stücke dem Beschauer vor Augen geführt. Auch hier ist eine Eintönigkeit vermieden, durch geschickte Aufstellung die Möglichkeit des Betrachtens von beiden Seiten erhöht und durch Heranziehung von Stempelstücken und Ähnlichem das Verständnis für diese von so mannigfachen Gesichtspunkten aus zu behandelnde Sammlung befördert.

Wie im Erdgeschoß die Plastik, so herrschen im ersten Stock die Gemälde vor, die in einer Reihe von Oberlichtsälen und Kabinetten mit Seitenlicht und Seitenoberlicht den Schulen nach untergebracht sind, während sich im hinteren Treppenhaus eine Kopie der Schadowschen Statue Friedrichs des Großen und die Originalskulpturen seiner Generale befinden. Aber auch hier sind nicht nur Gemälde, sondern auch Skulpturen teils mit ihnen zusammen aufgestellt, teils schieben sie sich in den selbständigen Abteilungen der Bronze- und Marmorbildwerke aus der italienischen Renaissance zwischen die Gemäldesäle. Damit ist der Grundsatz der Mischung auch für den großen Zusammenhang durchgeführt. Wenn die Deutsche Abteilung stark zusammengeschmolzen scheint, so liegt dies daran, daß ein großer Teil der Bilder, wie wir schon sahen, im Erdgeschoß steht. Die so eingetretene Scheidung wird man noch eher gerechtfertigt finden, als die der italienischen Renaissanceskulpturen. Denn man wird die Werke eines Künstlers, wie etwa Donatellos, schließlich wohl durch einige Zimmer, aber nicht durch ein ganzes Stockwerk hindurch getrennt sehen mögen. Von besonderem Eindruck ist unter den Italienern der Saal der Hochrenais-

sance mit dem Giovannino, den Raffaelbildern und den Correggioarbeiten, sowie die monumentale Aufstellung des Vivarinialtars, der schon durch mehrere Säle hindurch sichtbar wird. Die Anordnung nach Schulen ist keineswegs sklavisch durchgeführt, und wie in den Bildersälen einzelne Skulpturen, so sind in den Skulpturensälen Gemälde verteilt. Möbelstücke, die die Stelle der bisherigen Schranken vor den Bildern einnehmen oder als Postamente dienen, bieten eine wohltuende Abwechslung, die durch Kamine, Decken und namentlich die prachtvollen Türrahmen erhöht wird.

Unter der Plastischen Abteilung ragt neben dem Donatello- und Robbiasaal die über 1000 Stück zählende Plakettensammlung hervor, die nicht nur die einzelnen Tafeln, sondern auch deren Verwendung an verschiedenen Geräten zeigt. Wie hier alles anschaulich und im Sinne des Kunstwerkes und der Zeit selber ohne dekorative Übertreibung und falsche Stimmungsmache aufgestellt ist, so sind auch die Raffaelschen Wandteppiche, die im Jahre 1844 erworben und früher in der Galerie der Rotunde im Alten Museum aufgehängt waren, jetzt viel sinngemäßer in einem rechteckigen Raume für sich untergebracht.

Bei den Niederländern verdient die Aufstellung des Genter Altars mit seiner Trennung der farbigen Innen- und farblosen Außenseiten besondere Beachtung. Ein zweifenstriger Raum, Saal 62, in dem sich kleinere Bilder von Rubens und seinem Kreis befinden, hat durch einen Kamin und einige Möbel eine gewisse wohltuende Wohnlichkeit erhalten. In zwei Kabinetten sind die holländischen Kleinmeister der Blütezeit vereinigt, die Rembrandts bis auf einige Jugendarbeiten in einem Saal zusammengestellt, in einem anderen herrscht Frans Hals mit seinen hier besonders zahlreichen Arbeiten. An den großen Rubenssaal schließt sich ein Flämisches Kabinett, das neben Gemälden auch Miniaturen birgt, und an dieses die gesondert aufgestellte und leihweise überlassene Sammlung Carstanjen mit ihren Hauptbeständen an Niederländern des XVII. Jahrhunderts. Wie die holländischen Kleinmeister, so finden sich auch die großen holländischen Bilder vereinigt. Der Sammlung Thiem ist zusammen mit einigen flämischen Künstern ein besonderer Raum gewidmet. Den Schluß bilden die Säle für die spanische, französische und englische Malerei, unter die sich auch einige auf der Grenze des Jahrhunderts stehende deutsche Meister, wie A. Graff, Chodowiecki und A. Kauffmann mischen. Hier steht auch eine ausgewählte Sammlung von Porzellanen, namentlich süddeutscher Fabriken, an denen sich der Zusammenhang auch der Malerei mit diesem Kunstzweig erkennen läßt und durch die wieder eine angenehme Unterbrechung der Bilderreihen erreicht wird.

Überall machte sich in dieser Aufstellung das Bestreben geltend, die frühere

Eintönigkeit und verwirrende Häufung der Kunstwerke zu vermeiden und durch sorgfältiges Abwägen der Wirkungen den Wert des einzelnen zu steigern. Die schon beim Aufhängen der Gemälde in dem seinerzeit umgebauten Oberstock des alten Museums befolgten Grundsätze der Beziehung einer Wand zum ganzen Raume ebenso wie zum einzelnen Gemälde sind erweitert durch die Mischung verschiedenartiger Kunstwerke. Viele alte Originalrahmen steigern den Eindruck der Gemälde ebenso, wie die Feierlichkeit und Lebendigkeit des Raumes durch die klug gewählten prächtigen Dekorationsstücke gehoben wird, wogegen die rot oder grün gehaltene großgemusterte Wand durchaus zurücktritt und trotzdem lebhafter als eine glatte Fläche wirkt. Ebenso sind die Durchblicke durch mehrere Säle und von einem Raum in den anderen geschickt zur Steigerung des künstlerischen Eindrucks herangezogen. Dabei ist, wenn wir von der provisorischen Aufstellung der deutschen Bildwerke absehen, eine Übertreibung des Dekorativen und damit ein Zurückfallen in überwundene Fehler fast immer vermieden. Wilhelm Bode, dem diese ganze Reorganisation zu danken ist, hat selbst mit Recht darauf hingewiesen, daß die Aufgaben einer großen Staatssammlung andere sein müßten, als die eines Privatkabinetts, und daß daher die Grundsätze für die Aufstellung dort nicht die gleichen sein könnten wie hier. In diesem Sinne war es ein überaus lehrreicher Gedanke, in der Flucht der Räume ein völlig im Geschmack eines Privatsammlers zusammengestelltes Kabinett vor Augen zu führen, das der bekannte Kunstfreund James Simon dem Museum gestiftet hat. Die intime Wirkung, zu der hier die wertvollen Kunstwerke in einer Art von Privatraum vereinigt sind, die Häufung des verschiedenartigsten Materials zeigen jedem deutlich, daß eine solche Anordnung, deren Berechtigung für den Privatsammler sich von selbst ergibt, für eine große Kunstsammlung niemals ohne weiteres maßgebend sein kann.

Ganz natürlich konnte in dem neuen Museumsbau und der Anordnung nicht mit einem Schlag alles in durchaus befriedigender vorbildlicher Weise gelöst sein. Wir deuteten schon bei der Besprechung auf einzelne Hemmungen hin, die in der unglücklichen Grundrißform, in der Art der Sammlungen, in der Aufstellung selbst lagen. Aber von höchster Bedeutung bleibt doch, daß hier in der Hauptstadt des Reiches die an ein modernes Museum für hohe Kunst und seine Aufgaben zu stellenden Forderungen erstmals in großem Stil berücksichtigt wurden.

Eine der wesentlichsten Erscheinungen aber war, daß der Neubau schon bei seiner Eröffnung eigentlich für die vorhandenen und schnell wachsenden Bestände viel zu klein war. Daher entstanden die Pläne zur Umgestaltung der Museumsinsel und zur völligen Neuordnung des Berliner Museumswesens,

die der unermüdliche Generaldirektor Bode in einer Denkschrift dem Landtag vorlegte und für deren bauliche Lösung in dem jüngst verstorbenen A. Messel der geeignete Architekt gefunden wurde. Nach drei Richtungen hin hatten sich die Erweiterungsbauten notwendig gemacht: für die vorderasiatisch-islamische Kunst, für die Antike und schließlich für die deutsche Kunst, die den Anspruch hatte, in der Hauptstadt des Reiches in größtmöglichstem Umfang und in bevorzugter Aufstellung vor Augen geführt zu werden.

Dieses Deutsche Museum, dem eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet ist, soll »durch seinen Inhalt und seine Aufstellung den Grundcharakter der deutschen Kunst und den Zusammenhang ihrer verschiedenen Entwicklungsstadien klar legen, soll den Genuß daran und das Verständnis dafür fördern, und zwar in ganz anderer Weise, als es bisher möglich war«. Von der Völkerwanderung, ja rückwärts über sie hinaus, von der Zeit der alten Germanen an, soll die deutsche Kunst bis hinein in das XVIII. Jahrhundert hauptsächlich an Originalen vorgeführt werden. Da, wo diese nicht zu beschaffen sind, wie namentlich bei der romanischen Plastik, treten Abgüsse an ihre Stelle. Neben den Monumentalwerken ist die Kleinkunst zu berücksichtigen und der Charakter der Räume den jeweilig aufgestellten Objekten in freier Form anzupassen. »Ein solches deutsches Museum wird eine Fülle von einzelnen Schönheiten darbieten und in der Gesamtwirkung von der deutschen Art in der Kunst erst ein anschauliches, richtiges Bild zu geben imstande sein.« Auch der Überfüllung der Nationalgalerie wird gesteuert durch die inzwischen schon erfolgte Ausscheidung einer das Porträt und historische Vorgänge betreffenden Sonderabteilung.

Mit diesen Erweiterungsbauten aber hing aufs engste die Frage der künftigen Gestaltung des Berliner Museumswesens zusammen. Nicht alles konnte auf der sogenannten Museumsinsel vereinigt werden, denn zugleich mit den oben angeführten Zweigen drängten die ostasiatische Kunst, die Vorgeschichtliche und Ethnographische Sammlung infolge ihrer wachsenden Bestände zu neuen Aufstellungen. Eine Trennung war geboten und wird dadurch erreicht, daß die Sammlungen für die eigentlich hohe Kunst auf der Museumsinsel vereinigt bleiben, die mit dem Kunstgewerbe eng verbundenen Ostasiatischen Abteilungen in das bei dem Kunstgewerbemuseum gelegene jetzige Völkermuseum gelangen. Dessen Bestände, die schon jetzt nur zum geringen Teil ausgestellt, im übrigen aber magaziniert sind, werden in eine dem Publikum zugängliche Schausammlung und die für den Fachmann bestimmte Studiensammlung getrennt und diese ohne Schwierigkeit nach einer entfernteren Stelle, Dahlem, verlegt. Hier sollen auch Teile der Prähistorischen Sammlungen untergebracht werden.

Am bedeutungsvollsten hierbei sind die genialen Neuanlagen Messels, der, zum Teil auf frühere Pläne zurückgehend, die bisherigen Bauten auf der Museumsinsel zur Einheit zusammenschließt. Er schiebt zwischen das bisherige Neue Museum und die der Stadtbahn zu gelegene Seite des Kaiser Friedrich-Museums, dieser parallel, einen großen säulengeschmückten Ehrenhof, der von der Kanalseite her über eine Brücke seinen Zugang erhält. Zu beiden Längsseiten dieses Hofes erheben sich links das Deutsche, rechts das Vorderasiatische Museum, und den Abschluß bildet das besonders monumentale Pergamonmuseum, in dem neben dem Pergamonaltar hauptsächlich die von den Neuausgrabungen herstammenden Funde Platz finden werden. Frei und weiträumig wird der Altar in einem Saal von großen Abmessungen aufgestellt, so daß er in seiner vollen Wirkung zur Geltung gelangen kann. Auch hier ist jeder dekorative Schein vermieden, wie er noch in dem Interimsbau nicht zum Heile des kostbaren Denkmals vorhanden war. Um diesen großen Saal gruppieren sich zwanglos die Räume für die weiteren Funde, während das Alte Museum, wie bisher, den übrigen reichen Antikenschatz bergen wird. Im Deutschen Museum dienen zwei kirchenartige Hallen von romanischem und gotischem Charakter zur Schaustellung der monumentalen Kunst, ihre Vorläufer wird man in einer Art von Krypta, die späteren Werke in einer Reihe von Sälen des ersten Stockwerks vorführen. Eine Überführung soll dies Deutsche Museum mit dem Kaiser Friedrich-Museum verbinden, und auch die übrigen Abteilungen werden so mit einander im Zusammenhang stehen, daß der Besucher — abgesehen von der Nationalgalerie — von einem Museum in das andere gelangen kann, ohne den Gebäudekomplex zu verlassen. Außer der schon erwähnten Vorderasiatischen Abteilung an der südlichen Seite des Ehrenhofes wird auch das reichhaltige Ägyptische Museum einen Neubau erhalten, der an der Westseite des Neuen Museums Stülers, jedoch nur eingeschossig, aufgeführt werden soll. Ein gewaltiger Plan, der nach seiner Vollendung die führende Stellung und den Wert dieser Sammlungen durch die Großzügigkeit ihrer Anordnung und Aufstellung sichern wird.

Die Berliner Bestrebungen zeigen uns zugleich deutlich die Richtung, in der die weitere Entwicklung der Museen erkannt wird. Nicht überall stehen so große Mittel wie in Berlin zur Verfügung. Und doch ermöglichen sich auch an anderen schon bestehenden Sammlungen die wertvollsten Veränderungen. Es sei nur an die Umgestaltung der Alten Pinakothek in München durch den jüngst verstorbenen Direktor H. von Tschudi erinnert. Durch Verteilung der Stifterbildnisse auf das Treppenhaus gewann er den von ihnen eingenommenen Saal für die eigentlichen Sammlungszwecke. Austausch mit den übrigen Staatssammlungen Bayerns bewirkte ohne deren Schädigung die

bedeutsamsten Ergänzungen und Erweiterungen, wie am augenfälligsten der wieder zusammengestellte Pacheraltar lehrt. Weniger wichtige Gemälde wurden ins Depot verwiesen und dadurch ein weiträumigeres Hängen ermöglicht, die Farben der Seidentapeten geändert, was wieder die Wirkung der Gemälde erhöhte. Pläne für Neubauten traten hinzu, wodurch hauptsächlich auch die moderne Kunst stärker als in der Neueren Pinakothek berücksichtigt werden soll. Ähnliche Bedürfnisse wie in München äußern sich besonders auch in Dresden, wo Aufstellung und Anordnung der übergroßen Bilderfülle dringende Abhilfe erheischt. Neben einem völligen Galerieneubau wird hier dessen teilweise Entlastung durch die Errichtung eines dem Bayrischen Nationalmuseum nicht ganz unähnlichen Fürstenmuseums, nur mit stärkerer Berücksichtigung rein künstlerischer Gesichtspunkte, vorgeschlagen.

Und doch betrifft die Aufstellung und Neuordnung nur eine der Hauptfragen. Sie ist freilich von höchster Wichtigkeit, namentlich auch deshalb, weil eine richtige Lösung, wie wir schon sahen, außerordentlich schwierig ist und die in unserer Zeit liegende Übertreibung einmal ausgesprochener neuer Grundsätze hierbei ebenso kostspielig wie gefährlich werden kann. Daneben aber entwickelt sich immer folgerichtiger die Verwaltung der in den Museen aufgestapelten Kunstwerke und damit im Zusammenhang eine sachgemäßere Auswahl und schärfere Trennung der oft schwer auseinanderzuhaltenden einzelnen Sammlungsgebiete. Im engen Anschluß hieran steht wieder die Frage der allgemeinen Zugänglichkeit. Die schrankenlose Öffentlichkeit, die an Stelle der übergroßen Beschränkung getreten war, hat ebenfalls nicht vollständig befriedigt. Leiden doch darunter die Kunstwerke selbst ebenso wie die ruhige und eingehende Betrachtung durch den wirklichen Kunstfreund, werden doch die Museen leider vielfach vom Publikum zu Zwecken benützt, die nichts mit ihrer eigentlichen Bedeutung zu tun haben. Noch herrschen verschiedene Ansichten gerade über diese Erscheinungen, die wieder mit der modernen Aufgabe der Museen im engsten Zusammenhang stehen. Nicht minder beachtenswert sind endlich die mannigfachen organisatorischen Fragen, die sich um so entschiedener hervordrängen, je häufiger und lebhafter der Wunsch, ein Museum zu besitzen, in Provinzen und Städten auftritt.

Sicherlich wird auch auf diesem Gebiet viel gesündigt, und man kennt zur Genüge das Elend so mancher angeblichen kunst- oder kulturgeschichtlichen Sammlung. Aber daneben werden durch diese Bestrebung doch viele oft dem Untergang oder der Verschleppung ins Ausland verfallenen Schätze erhalten und dienen, in der rechten Weise untergebracht, vielen zur Freude und Anregung. Dabei ergibt sich ganz von selber ein gewisser Zusammenhang dieser Museen unter sich ebenso wie eine schärfere Abgrenzung ihrer Aufgaben

EHRENHOF MIT PERGAMON- UND DEUTSCHEM MUSEUM NACH A. MESSELS ENTWÜRFEN
ZU DEN ERWEITERUNGSBAUTEN DER BERLINER MUSEEN

gegenüber den großen Zentralmuseen. Denn die bescheidneren Kräfte eines Lokalmuseums werden gerade, wenn sie, wie wir bei den städtischen und Provinzialmuseen schon sahen, sich auf bestimmte Gebiete konzentrieren, glücklichere und einheitlichere Arbeit leisten, als wenn sie mit den großen Staatssammlungen einen vergeblichen Wettkampf eingehen. In ihnen aber wird häufig ein Werk zur Geltung und richtigen Würdigung gelangen, das in den großen Zentralmuseen völlig verschwinden würde. Die Pflege heimischer Kultur bis hinauf in die früheste Vergangenheit wird hier stets von besonderem Erfolg begleitet sein, ohne daß dabei rein künstlerische Werte ausgeschaltet werden müßten.

So ergibt sich ein enges Zusammenarbeiten und eine gemeinsame Aufgabe, die von den Zentralmuseen der Hauptstädte an bis hinab in das kleinste Ortsmuseum alle Kunstsammlungen miteinander verbindet. Der Gedanke, der schon in den fürstlichen Kunstkammern verborgen lag, die höchsten Erscheinungen des künstlerischen und kulturellen Lebens der Menschheit zusammenzufassen und vor Augen zu führen, wird in diesem großen Rahmen zur Wirklichkeit. Aber nicht mehr nur zur Befriedigung der Liebhaberei eines Einzelnen, zur Erhöhung seines Namens und Ruhmes, wie dies bei ihrer Gründung der Fall war, auch nicht zur rein wissenschaftlichen Belehrung eines bestimmten Kreises von Fachmännern, sondern zur künstlerischen Bildung und kulturellen Förderung des Lebens eines ganzen Volkes werden damit unsere heutigen Kunstmuseen dienen.

LITERATURVERZEICHNIS

Die bei G. Klemm: Zur Geschichte der Sammlungen für Wissenschaft und Kunst in Deutschland. 2. Auflage. Zerbst 1838, und J. von Schlosser: Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance, Leipzig 1908, angegebene Literatur wird hier nicht wiederholt.
Von Sammlungskatalogen sind nur die wichtigsten bis zum Jahre 1805 angeführt. Über neuere Kataloge, Führer und Sammlungspublikationen vergl. die Literatur im Kunsthandbuch für Deutschland.

Anzeiger des germanischen Nationalmuseums. I. Jahrg. 1884ff.

— für Kunde der deutschen Vorzeit. 1853.

v. Aretin, C. M., Altertümer und Kunstdenkmale des bayerischen Herrscherhauses. 1871.

v. Aufseß, H., Das Germanische Museum und seine nationalen Ziele. Lindau 1869.

Baader, J., Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860.

Baroggio, J., Geschichte Mannheims bis 1861. Mannheim 1861.

von Bassewitz, Die Kurmark Brandenburg vom 22. Oktober 1806 bis zu Ende des Jahres 1808. Leipzig 1851.

Beger, L., Thesaurus Brandenburgicus. Berlin 1696—1701.

— Thesaurus Palatinus. Heidelberg 1685.

Behringer, J. A., Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie. Straßburg 1902.

— Goethe und der Mannheimer Antikensaal. Goethe-Jahrbuch Bd. XXVIII. ⟨1907⟩.

Berichte, Amtliche, aus den Kgl. Kunstsammlungen. Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1907ff.

Bericht über die Tätigkeit des Staedelschen Kunstinstitutes zu Frankfurt. Frankfurt 1836ff.

Bianconi, J. L., Zehn Sendschreiben an Herrn Marchese Ph. Hercolani. Leipzig 1764.

Bibliothek der schönen Wissenschaften. 1763. Bd. X.

Bode, W., Alfred Messels Pläne für die Neubauten der Kgl. Museen zu Berlin. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1910.

— Beruf und Ausbildung des Museumsbeamten. Woche 1912. Heft 20.

— Denkschrift betr. Erweiterungs- und Neubauten bei den Kgl. Museen in Berlin. Berlin 1907 ⟨als Manuskript gedruckt⟩.

Bode, W., Erfahrungen bei dem Umbau und der Umstellung der Gemäldegalerie. Kunstfreund 1885.

— Das Kabinett Simon. Die Stiftung des Herrn James Simon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Kunst und Künstler. Jahrg. III. Berlin 1905.

— Kunstmuseen, ihre Ziele und Grenzen. Die Provinzialmuseen und ihre Aufgaben. Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik. Bd. I. 1907.

Boisserée, Sulpiz, Sein Leben und Briefe. Herausgegeben von Mathilde Boisserée, geb. Rapp. Stuttgart 1862.

v. Böttticher, Fr., Der Dresdener Bilderraub im Jahre 1782. Riga und Leipzig 1859.

Boetticher, K., Von dem Berliner Museum. Eine Berichtigung an A. Conze in Wien. Preuß. Jahrb. 1872.

Brandes, C., Das ehemalige fürstl. Lustschloß Salzdahlum und seine Überreste. Wolfenbüttel 1880.

Brinckmann, J., Erreichtes und Erwünschtes. Denkschrift für das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1898.

— Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1894.

Casanova, J., Abhandlung über verschiedene Denkmale der Kunst zu Dresden. Leipzig 1771.

Casparson, Allgemeine Beschreibung des Museum Fridericianum zu Cassel. Hessische Beiträge zur Gelehrsamkeit und Kunst. Erster Band. Frankfurt a. M. 1785.

Causid, Verzeichnis der Hochfürstl. Hessischen Gemälde-Sammlung in Cassel. Cassel 1783.

Christ, W., Beiträge zur Geschichte der Antikensammlungen Münchens. München 1864.

Clemen, P., Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Erläutert in Gemeinschaft mit Adolph Goldschmidt, Ludwig Justi und Paul Schubring. Zeitschrift für bildende Kunst. 1905.

Conze, A., Vom Berliner Museum. Preuß. Jahrb. 1872.

Curtius, E., Friedrich II. und die bildenden Künste. Altertum und Gegenwart. Berlin 1882.

Daden, E., Zur Geschichte der bildenden Kunst in Düsseldorf. Geschichte der Stadt Düsseldorf. Festschrift. Düsseldorf 1888.

Dassdorf, K. W., Beschreibung der vorzüglichsten Merkwürdigkeiten Dresdens. Dresden 1782.

Donath, A., Psychologie des Kunstsammelns. Berlin 1911.

v. Donop, L., Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie. Berlin 1889.

Düntzer, J. H., Briefwechsel zwischen Goethe und Staatsrat Schultz. Leipzig 1853.
Eberlein, Ch. N., Verzeichnis der herzoglichen Bildergalerie zu Salzthalen. Braunschweig 1776.
Eggers, F. u. K., Christian Daniel Rauch. Berlin 1878.
v. Feder, Geschichte der Stadt Mannheim. Mannheim 1875—77.
Franck, E. L., Der preußische Kunstetat und die Berliner Museen. Die Nation. I. Jahrg. 1883—84. Heft 15.
Fulda, C. und F. Piderit, Hessische Zeiten und Persönlichkeiten. Marburg 1876.
Geiger, L., Goethe in Frankfurt am Main 1797. Frankfurt 1899.
Geöffneter Ritterplatz. Hamburg 1702.
Geschichte, Zur, der Königl. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres 50jährigen Bestehens am 3. August 1880. Berlin 1880.
Goethe, Dichtung und Wahrheit.
— Handzeichnungen berühmter Meister aus dem königl. bayrischen Kunst-Kabinette in lithographischer Manier nachgeahmt. Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1809 ⟨19. Dez.⟩.
— Philipp Hackert. Biographische Skizze, meist nach dessen eigenen Aufsätzen entworfen.
Grosse, E., Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Tübingen—Leipzig 1902.
Groth, J. G., Verzeichnis der Gemälde in der Herzoglichen Gallerie. Schwerin 1792.
Gründung, Die, der Hessen-Casselschen Gemälde-Galerie und ihre nachmaligen Schicksale. ⟨S. L.⟩ Cassel 1880.
Gurlitt, C., Die Zukunft der Dresdener Museen. Dresdener Jahrbuch 1905.
Hagelstange, Das Kaiser-Friedrich-Museum in Magdeburg. Zeitschrift für bildende Kunst 1907.
Hampe, Th., Das Germanische Nationalmuseum von 1852—1902. Festschrift zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens. Leipzig 1902.
Hantzsch, V., ⟨nicht Kautzsch, wie bei Schlosser, Anm. 61, wohl durch einen Druckfehler steht⟩, Beiträge zur älteren Geschichte der Kurfürstl. Kunstkammer in Dresden. Neues Archiv für Sächs. Geschichte. Dresden 1902. ⟨Mit genauem Literaturverzeichnis.⟩
Hardung, H. V., Zur Reclamation des Düsseldorfer Bilder-Galerie-Hauptschatzes. Drei Studien. Düsseldorf 1868.
Hasche, J. C., Umständliche Beschreibung Dresdens etc. Leipzig 1781—83.
Häusser, L., Geschichte der Rheinischen Pfalz. Heidelberg 1856.

Häutle, Geschichte der Residenz in München. Leipzig 1883.
Hefner-Alteneck, J. H., Entstehung, Zweck und Einrichtung des Bayerischen Nationalmuseums in München. Bamberg 1890.
Heigel, K. Th., Die Korrespondenz des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern mit seiner zweiten Gemahlin Therese Kunegunde und ihren Eltern. Quellen und Abhandlungen zur neueren Geschichte Bayerns. München 1884.
— Ludwig I., König von Bayern. Leipzig 1872.
— Ludwig I. von Bayern und M. Wagner. Neue historische Vorträge und Aufsätze. München 1883.
— Ch. v. Mannlichs Memoiren. Neue historische Vorträge und Aufsätze. München 1883.
— Münchens Geschichte 1158—1806. München 1882.
v. Heinecken, H., Idée générale d'une collection complète d'estampes. Leipzig und Wien 1771 ‹mit genauem Verzeichnis sämtlicher bis dahin erschienenen Galeriepublikationen›.
— Neue Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen. Dresden und Leipzig 1786.
Hildebrand, A., Zur Münchener Museumsfrage. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 1907.
Hirschfeld, G., Preußen und die Antike. Nord und Süd 1889.
Hübner, J., Die Sixtinische Madonna. Zahns Jahrbücher für Kunstwissenschaft. Leipzig 1870.
Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. Berlin 1880 ff. Mit Verwaltungsberichten der Kgl. Museen.
Jahresberichte der Kunsthalle zu Hamburg, 1888 ff.
Justi, K., Briefe des Barons Philipp v. Stosch. Marburg 1872.
— Philipp v. Stosch und seine Zeit. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1872.
— Winckelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.
Kalmbach, Ch., Triumphirendes Wunder-Gebäu . . . der Churfürstlichen Residentz zu München. München 1719.
Katalog der Ausstellung von Gemälden älterer Meister im Berliner Privatbesitz. Berlin 1883.
Keyssler, J. G., Neueste Reisen durch Teutschland. Hannover 1741.
v. Klenze, L., und *Schorn, L.,* Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern. München 1858.
Koetschau, K., Museumswesen. Jahrbuch der bildenden Kunst. Leipzig 1904.
Kronegg, Illustrierte Geschichte der Stadt München. München 1903.
Krüger, L., Antiquités dans la collection de S. M. le roi de Prusse. I. Teil Berlin 1769, II. Teil Danzig 1772.

Kunstgewerbe-Museum, Das Königl., zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. Berlin 1881.
Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen etc. Herausgegeben von der Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin. 6. Auflage. Berlin 1904.
Küster, G. G., Altes und neues Berlin. Berlin 1756.
Landes-Gewerbe-Museum, Das Kgl. Württemb., in Stuttgart. Festschrift. Stuttgart 1896.
v. Laroche, M. S., Briefe über Mannheim. Zürich 1791.
v. Ledebur, K., König Friedrich I. von Preußen. Leipzig 1878.
Lehmann, J. G., Vollständige Geschichte des Herzogtums Zweibrücken und seiner Fürsten. München 1867.
Lessing, J., u. A. Brüning, Der pommersche Kunstschrank im Kgl. Kunstgewerbe-Museum. Veröffentlichung der Orlop-Stiftung. Berlin 1905 ⟨mit genauer Literaturangabe über Hainhofer und Philipp II. von Pommern⟩.
Leti, G., Rittratti etc. della Casa Sa etc. Elettorale di Brandeburgo. Amsterdam 1667.
Levezow, K., Über die Königlich-Preußischen Sammlungen der Denkmäler alter Kunst. o. O. 1822. I. Nachtrag 1824. I. Teil. Besonders abgedruckt aus Böttigers Amalthea II. Bd.
Lewin, Th., Die Kunstpflege im Hause Pfalz-Neuburg. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins. 1904. 1905.
Lichtwark, A., Festrede über Wesen und Aufgabe der Museen. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1902.
— Zur Reorganisation der Hamburger Kunsthalle. Hamburg 1888.
Lipowsky, F. J., Karl Theodor, Churf. von Pfalz-Baiern. Sulzbach 1828.
Lipsius, J. G., Beschreibung der Churf. Antiken-Galerie in Dresden. Dresden 1798.
— *K.,* Gottfried Semper in seiner Bedeutung als Architekt. Berlin 1880.
v. Loga, V., Ordnung und Katalogisierung eines Kupferstichkabinetts. Berlin 1910. ⟨Mit ausführlicher Literaturangabe⟩.
v. Lützow, C., Die Münchener Antiken. München 1809.
Magnus, E., Über Einrichtung und Beleuchtung von Räumen zur Aufstellung von Gemälden und Sculpturen. Zeitschrift für Bauwesen. 1864. 1867.
v. Mannlich, J. Ch., Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München u. zu Schleißheim. München 1805.
— Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerung. Berlin 1910.
Marggraff, R. u. *H.,* München mit seinen Kunstschätzen und Merkwürdigkeiten. München 1846.

Mayerhofer, J., Geschichte des Kgl. Lustschlosses Schleißheim. Leipzig 1885.
v. Mechel, Chr., u. *N. Pigage,* La Galérie Electorale de Dusseldorf. Basel 1778.
*Mémoires du Marquis D**** ‹früher fälschlich Sassenage› etc. etc., Cologne 1707—1710.
Merzenich, J., Der Umbau der Gemäldegalerie im Alten Museum zu Berlin. Zeitschrift für Bauwesen. 1886.
Mielke, R., Museen und Sammlungen. Ein Beitrag zu ihrer weiteren Entwicklung. Berlin 1903.
Molitor, L., Geschichte der Residenzstadt Zweibrücken. Zweibrücken 1885.
Monconys, Des Herrn de, Ungemeine und sehr curiose Beschreibung s. Reisen. Übersetzt von Christ. Juncker. Leipzig und Augsburg 1697.
Müller, Ch., München unter König Maximilian Joseph. Mainz 1817.
— *F.,* Zur Geschichte der Casseler Galerie. Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1871.
— *H.,* Die Königl. Akademie der Künste zu Berlin, 1696—1896. Berlin 1896.
Naumanns Archiv für zeichnende Künste. 1857.
Nicolai, F., Beschreibung der Kgl. Residenzstädte Berlin und Potsdam. Berlin 1786.
Osborn, M., Das Märkische Museum in Berlin. Zeitschrift für bildende Kunst. 1908.
Öser, M., Geschichte der Stadt Mannheim. Mannheim 1904.
Oesterreich, M., Beschreibung aller Gemälde, Antiquitäten und andere Sachen in den beiden Schlössern zu Sanssouci, wie auch in dem Schlosse zu Potsdam und Charlottenburg. Potsdam 1773.
— Description et Explication des Grupes, Statues, Bustes etc., qui forment la Collection de S. M. le Roi de Prusse. Berlin 1774. Deutsch von Krünitz. Berlin 1775.
Pallmann, H., Die Königl. Graphische Sammlung zu München 1758—1908. München 1908.
Patin, C., Relations historiques et curieuses de Voyages en Allemagne etc. Amsterdam 1695.
Peronville, R., Musée Napoléon. Paris 1803—09.
Pfister, Landgraf Friedrich II. und sein Hessen. Cassel 1879.
Piderit, F. C. T., Geschichte der Haupt- und Residenzstadt Cassel. II. Aufl. Kassel 1882.
Pinder, E., Die Aufgaben der Provinzialmuseen. Leipzig 1881.
v. Pöllnitz, Baron, Lettres et mémoires. 3me édition. Amsterdam 1737.
Provinzialmuseum, Das märkische, der Stadtgemeinde Berlin von 1874—1899. Festschrift zum 25jährigen Bestehen. Berlin 1901.

v. Quandt, J. G., Über den Zustand der Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Leipzig 1842.
v. Reber, F., Die Gemälde der herzogl. Bayr. Kunstkammer. Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften. München 1892.
— Die Korrespondenz zwischen dem Kronprinzen Ludwig von Bayern und dem Galeriedirektor G. Dillis. Sitzungsberichte der Bayr. Akademie der Wissenschaften. München 1904.
— Kurfürst Maximilian I. von Bayern als Gemäldesammler. München 1892.
— Die Porträtsammlung Herzog Wilhelms IV. von Bayern. Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften zu München 1893.
Reidelbach, H., König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen. München 1887.
Relation, Aktenmäßige, von den beyden Schloß' Dieben zu Berlin von Runcken und Daniel Stieffen etc. Berlin 1719.
Riedel, J. A. u. *Chr. F. Wenzel,* Verzeichnis der Gemälde in der Churfürstlichen Galerie zu Dresden. Leipzig 1771.
Riegel, H., Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882.
— Bemerkungen über die Majolika-Sammlung zu Braunschweig. Braunschweig 1876.
— Das neue Museumsgebäude zu Braunschweig in Bezug auf seinen Benutzungszweck. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung. Berlin 1889.
— Denkschrift über die Errichtung eines neuen Gebäudes für das Herzogliche Museum zu Braunschweig. Braunschweig 1873.
Rieger, J. G., Histor. topograph. statist. Beschreibung von Mannheim u. seiner Umgegend. Heidelberg 1827.
v. Riezler, S., Die Kunstpflege der Wittelsbacher. Sitzungsberichte der Bayr. Akademie der Wissenschaften. München 1911.
Röth, Ch., Geschichte von Hessen. 2. Aufl. Kassel 1886.
Rudhart, G. Th., König Gustav Adolph und Friedrich v. d. Pfalz in München i. J. 1632. Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte. München 1856.
Sammlung Alt-, nieder- und ober-deutscher Gemälde der Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée und Johann Bertram, lithographiert von Johann Nepomuk Strixner. Stuttgart-München 1821—1840.
v. Schack, Graf A. F., Meine Gemäldesammlung. Stuttgart 1894.
Schasler, M., Berlins Kunstschätze. Abt. 2. Die öffentl. u. Privat-Kunstsammlungen etc. von Berlin. Berlin 1856.
Scheffler, K., Die Nationalgalerie zu Berlin. Berlin 1912.
Scheglmann, A. M., Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern. Regensburg 1906.

(Schiller) Brief eines reisenden Dänen ‹Der Antikensaal zu Mannheim›. Rheinische Thalia. Mannheim 1785.
Schlie, F., Der Herzog Christian Ludwig II. von Mecklenburg und der Maler Chr. Wil. Ernst Dietrich. Rep. f. K. W. Bd. IX. 1886.
Schmincke, F. Ch., Versuch einer Beschreibung der Residenz- und Hauptstadt Cassel. Cassel 1767.
Schottky, J. M., Münchens öffentliche Kunstschätze im Gebiete der Malerei. München 1833.
Schröder und Aßmann, Die Stadt Braunschweig. Braunschweig 1841.
Schwabe, H., Die Förderung der Kunst-Industrie in England u. der Stand dieser Frage in Deutschland. Berlin 1866.
Seidel, P., Beiträge zur Lebensgeschichte J. B. Oudry's Rep. f. K. W. Bd. XIII. 1890.
— Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. Zeitschrift für bildende Kunst. 1888.
— Beziehungen des Großen Kurfürsten und Friedrichs I. zur Niederländischen Kunst. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlung. 1890.
— Friedrich der Große als Sammler von Gemälden und Skulpturen. Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlung. 1892 u. 1894.
— Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit. Berlin o. J.
— Oeuvres d'art française du XVIIIme siècle, appartenant à Sa Majesté l'Empereur d'Allemagne etc. etc. Berlin—Leipzig 1900.
v. Seidlitz, W., Kunstmuseen. Vorschlag zur Begründung eines Fürstenmuseums in Dresden. Leipzig 1907.
— Leonardo da Vinci. Berlin 1910.
— Die Schicksale der Dresdener Gemäldegalerie während des Siebenjährigen Krieges. Dresdener Geschichtsblätter. Dresden 1895.
Semper, G., Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852.
Sepp, Ludwig I. Augustus, König von Bayern, und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste. Regensburg 1903.
Söltl, J. S. M., Die bildende Kunst in München. München 1842.
Statues, bustes, basreliefs, bronzes et autres antiquités etc. . . . . conquis par la grande armée dans les années 1806—1807. Paris 1807.
Stegmann, H., Das Germanische Museum in Nürnberg in seinen Räumen und Gebäulichkeiten. Nürnberg, o. J.
Stüler, A., Das neue Museum in Berlin. Berlin 1862.
Tenzels, S., Monatliche Unterredungen. Berlin 1696. ‹S. 661 ff. Über die Berliner Kunstkammer.›

v. Uffenbach, Z. K., Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und England. Frankfurt und Leipzig 1753–54.

Urlichs, L., Beiträge zur Geschichte der Glyptothek. Würzburg 1889.

— Die Glyptothek seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern nach ihrer Geschichte und ihrem Bestande. München 1867.

— Joh. Martin von Wagner. Ein Lebensbild. Würzburg 1866.

Usedom, Graf, Denkschrift über die nötigsten Erweiterungsbauten zur Raumgewinnung in den Königl. Museen. Berlin 1873.

Verein, Der, für Geschichte und Altertum Schlesiens in den ersten 50 Jahren seines Bestehens. Breslau 1896.

Verzeichnis von Gemälden und Kunstwerken, welche durch die Tapferkeit der Vaterländischen Truppen wieder erobert worden und . . . zu Gunsten der verwundeten Krieger des Vaterlandes . . . ausgestellt sind. Berlin 1815.

Vogel, J., Das Städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Leipzig 1892.

Volbehr, Th., Die Zukunft der deutschen Museen. Kunst und Kultur, Bd. 5. Stuttgart 1909.

Waagen, G. F., Einige Bemerkungen über Aufstellung, Beleuchtung und Catalogisierung der Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden. Berlin 1858.

Waagens, Herrn Direktor, Bilder-Taufe. Leipzig 1832.

Wagner, J. M., Bericht über die Aeginetischen Bildwerke im Besitz S. K. Hoheit des Kronprinzen von Baiern. Mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von Fr. W. J. Schelling. Stuttgart. Tübingen 1817.

Weiß, J., Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler. Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland. München 1908.

v. Weizenfeld, J. N., Beschreibung der Kurfürstlichen Bildergalerie zu Schleißheim. München 1775.

Wening, M., Beschreibung des Churfürsten- und Hertzogtums Ober- und Nidernbayern. München 1701.

Woltmann, A., Ein neuer Vorschlag zu den baulichen Veränderungen der Berliner Gemäldegalerie. Deutsche Bauzeitung 1869.

v. Wolzogen, A., Aus Schinkels Nachlaß. Berlin 1862.

Zimmermann, Die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern. Straßburg 1895.

In folgenden Zeitschriften finden sich teils größere Abhandlungen, teils kleinere hierher gehörige Notizen, die im einzelnen anzugeben zu weit führen würde.

Jahrbücher für Kunstwissenschaft, herausgegeben von A. v. Zahn. Jahrg. 1–6. Leipzig 1868–1873.

Kunstblatt, herausgegeben von L. Schorn, fortgesetzt von E. Förster und F. Kugler. Stuttgart u. Tübingen 1820—1849.
Kunstchronik, Beiblatt z. Zeitschrift für bildende Kunst. 1866ff.
Kunstgewerbeblatt, Monatsschrift für Geschichte und Literatur der Kleinkunst, herausgegeben von A. Papst. I. Jahrg. 1885ff.
Kunstmarkt, Der, Beiblatt der Zeitschrift für bildende Kunst. 1904ff.
Museum, Blätter für bildende Kunst. Herausg. von F. Kugler 1833—1837.
Museumskunde, Die, Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen. Herausgeg. von K. Koetschau. 1905ff.
Zeitschrift für bildende Kunst 1866ff.
Zeitschrift für Museologie. Herausgeg. von J. G. Th. Graesse. Dresden 1878—1885.

REGISTER

Abkürzungen

A. Mus.	= Altes Museum in Berlin.
A. Pinak.	= Ältere Pinakothek in München.
B.	= Bayern.
Bayr. Nat. Mus.	= Bayrisches Nationalmuseum in München.
Berl. Hist. usw. Mus.	= Historische Sammlung und kleinere Kunstwerke des Mittelalters und der neueren Zeit im Neuen Museum in Berlin.
Berl. K. F. Mus.	= Kaiser Friedrich-Museum in Berlin.
Gal., Gall.	= Galerie, Galerien.
Glypt.	= Glyptothek in München.
Kstk., Kstkk.	= Kunstkammer, -kammern.
Kupf. Kab.	= Kupferstichkabinett.
Mus., Muss.	= Museum, Museen.
Nat. Gal.	= Nationalgalerie in Berlin.
N. Mus.	= Neues Museum in Berlin.
N. Pinak.	= Neuere Pinakothek in München.
Pr.	= Preußen.
Sa.	= Sachsen.

A

Abnormitäten i. d. Berl. Kstk. 33, i. d. Dresd. Kstk. 23. 27. 28, i. d. Münch. Kstk. 18. 20.
Abnormitätensucht im XVI. u. XVII. Jahrh. 7.
Achen, H. v. 4.
Adam, L. S. 78. 81.
Aegineten, die 140 f. 144. 145. 159.
Agrippina 95.
Ägypten 107. 114.
Ägyptisches in d. Glypt. 145. 147, in d. Münch. Vereinigt. Sammlgn. 156, in d. Muss. d. XIX. Jahrh. 132.
Ägyptisches Museum in Berl. 158. 164. 166. 173. 209. 255.
Akademie d. Künste in Berl. 38. 170. 226, in Kassel 74, in Wien 168.
Akademie d. Wissensch. in Berl. 111, in Kassel 74, in Mannh. 62.
Akademiegebäude in Berl. 163.
Alabasterarbeiten in d. Münch. Kstk. 19, Alabasterkrug im Münch. Antiqu. 15.
Albani, F., in Dresd. 88. 91, in Münch. 148. 150.
Albani-Sammlg. 94. 139. 147.
Albert, Prinzgemahl 201.
Albertinelli, M., in Münch. 151, in d. Sammlg. Solly 126.
Albertinum in Dresd. 183. 229.
Albrecht V. v. Bayern 12 ff. 32. 41. 46. 49. 51. 79.
Albrecht v. Brandenburg 128.
Aldegrever, A., in Berl. 179, in Mannh. 65, in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77.
Aldobrandini-Sammlg. 138.
Alexander d. Gr. 17.
Alexander I. v. Rußland 109.
Alexander VI., Büste 249.
Algarotti, Graf 88.
Altdorfer, A. 17, in d. Sammlg. Boisserée 120, Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77, Solly 128, Suermondt 179.
v. Altenstein, K. 129.
Ältere Pinakothek in München 123. 151. 153 ff. 156. 183. 223. 255.
Altes Museum in Berlin 163 ff. 169. 170. 171. 177. 178. 180. 184. 248. 252. 253. 255.
Altoviti 105. 150.
Amazone 159. 176, Ruhende 62.
Amazonensarkophag 4.
Amberger, Ch., in d. Sammlg. Solly 128.
Ambraser Sammlg. 5.
Amor u. Psyche 60. 63.
Amsterdam 48. 80. 94. 99.
Anatomiekammer in Dresd. 30.
Anatomiepräparate in Kassel 74.
Angelico, Fra, in d. Sammlg. Solly 126.
Angermaier, Chr. 52.
Anklam 175.
Anna M. L. v. Pfalz-Neuburg 57.
Ansbach 104. 110.
Antikaglien im Antikentempel z. Sanssouci 85, i. Berl. 158. 176, in d. Münch. Vereinigt. Sammlgn. 156.
Antike im A. Mus. 159. 164. 167. 176, in d. Berl. Kstk. 37. 38. 39. 94. 113, im Dresd. Albertinum 183, in d. Dresd. Kstk. 22, in Düsseldf. 61, in d. Gemäldegal. z. Sanssouci

81, in Kassel 74. 75. 184, in d. Kstkk. des XVI. u. XVII. Jahrh. 7, im Münch. Antiqu. 12ff., in d. Prager Kstk. 4, in Salzdahlum 71, in d. Sammlgn. d. XVIII. Jahrh. 46 f., d. XIX. Jahrh. 131. 132.
Antike Denkmale in d. Pfalz 62, Funde in Bayern 14, in Jülich-Berg 37.
Antikensaal in Mannh. 63. 64. 65. 137.
Antikensammlg. in Dresd. 94 ff., Friedr. d. G. 81 ff. 85. 95. 99. 112: Friedr. Wilh. II. v. Pr. 110, Ludwig I. v. B. 137.
Antikentempel in Sanssouci 85.
Antinous 63. 82. 139.
Antiquarium in Berl. 164. 167, in Münch. 15 f. 17. 22. 39. 43. 49. 146. 156. 205.
Antiquitätenkabinett in Mannh. 62.
Anton Ulrich v. Braunschw. 70 f. 76. 107.
Antwerpen 53. 87.
Apollo 78. 81. 84. 166, v. Belvedere 62, Kasseler 75, v. Tenea 147. 176, Zitherspielender 145.
Apotheke im Germ. Mus. 198.
Apparat, kunsthistor., im Berl. Mus. 162. 169.
Apsismosaik, frühchristl., im Berl. K. F. Mus. 250.
Archäologe d. Berl. Antikensammlg. 169.
Ares Ludovisi 78.
v. Aretin, C. M. 204. 206.
Argens, J. B. Marquis d' 78.
Ariadne 95.
Artariaverlag 99.
Aschaffenburg 116. 155.
Asher, J. L., in Hambg. 237.
Assyrisch-Babylon. in Berlin 176, in d. Glypt. 147, in d. Muss. d. XIX. Jahrh. 132.
Athen 74. 140.
Athena 62. 75. 233, Lemnia 94, Promachos 166.
Aufruf z. Gründg. e. German. Mus. 188 f.
v. Aufseß, H. 187 ff. 193. 194, -Sammlg. 188. 189. 194.
Augsburg 8. 16. 21. 99. 105. 117. 123. 148. 155. 156. 174.
August d. Starke v. Sa. 22 f. 26. 30. 40. 86. 87. 94. 96, I. v. Sa. 22 ff. 27. 28. 30, III. v. Sa. 86. 87 ff. 94. 95. 96.
Augustinerkloster in Nürnberg 193.
Augustus 82. 139.
Auktionsanzeige 1803 117. 118.
Ausgrabungen d. Berl. Muss. 176, in Deutschland 47, in Griechenland 140, in Italien 47, in d. Renaissance 2.
Ausländer in d. Gall. f. moderne Kst. 218. 224, in Hambg. 237, in Leipzig 241, in d. Nat. Gal. 225 f. 228, in d. N. Pinak. 224.
Ausländisches in d. Kstkk. 32, in d. Berl. Kstk. 36, in d. Dresd. Rüstk. 27. 29. 32, in d. Münch. Kstk. 19. 32.
Ausstellung Berl. Privatsammler 1883 247 f.

B

Backhuysen, L., in Leipzig 241.
Bamberger, F. in d. Schackgal. 220.
Barberini-Sammlg. 138. 145.
Bardini 227.
Baring, Sir Th. 150.
Barockstatuen, deutsche, im Berl. K. F. Mus. 249.
Barth-Sammlg. 139.
Bartholdy, Casa (Fresken) 227, Sammlg. 158. 174. 177.
Bartolommeo, Fra 106, im Berl. K. F. Mus. 249, in d. Sammlg. Solly 126.
Basaiti, M., in Münch. 151, in d. Sammlg. Solly 127.
Basilika im Berl. K. F. Mus. 249. 250.
Batavia 36.
Battoni, P., in Dresd. 92.
Bauteile im Berl. Kunstgew. Mus. 211, im Wallraff-Richartzmus. 239.
Bayr. Nationalmus. in Münch. 204 ff. 209. 243. 256, sein Neubau 207.
Bega, C., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 112, im Städel 230, in Zweibr. 68.
Begarelli, A., im Berl. K. F. Mus. 249.
Beger, L. 38. 39. 94. 98.
Beham (?) in Mannh. 65, B. in Münch. 18, H. S. in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77.
Beleuchtung d. A. Mus. 164. 167. 180. 181, d. A. Pinak. 154. 155, d. Berl. K. F. Mus. 251, d. Braunschw. Mus. 184. 185, d. Dresd. Gal. 183, d. Glypt. 146, d. Muss. 134. 245, d. N. Pinak. 223.
Belgier in Hambg. 237, in Leipzig 241, in d. Nat. Gal. 225, in d. N. Pinak. 224.
Bellegambe in d. Sammlg. Solly 128.
Belleisle, Marquis de 82.
Belliard, General 160.
Bellini in Mannh. 65, in d. Sammlg. Solly 127.
Bellori-Sammlg. 38. 39. 94.
Belvederetorso 63.
Benediktbeuern 116.
Berchem, St. in Zweibr. 68.
Berger, J. W. 94.
Bergwerk in d. Münch. Kstk. 20, mech. in d. Berl. Kstk. 35.
Berlin 32. 35. 36. 38. 42. 48. 56. 60. 76. 84. 85. 112. 113. 114. 115. 121. 122. 128. 130. 133. 141. 157. 158. 159. 160. 163. 167. 168. 171. 175. 176. 179. 180. 181. 183. 184. 186. 200. 209. 210. 224. 225. 227. 228. 229. 255.
Bernadotte 103.
Bernini in Dresd. 96.
Bernsteinarbeiten in d. Berl. Kstk. 35. 36. 40. 112, in d. Münch. Kstk. 20.
Bertram, J. B. 119. 122.
Bertram, Meister 236.

Besuchsordnung d. Dresd. Kstk. v. 1658 28. 42.
Betender Knabe 82. 84. 112. 167. 176.
Bethlehem 36.
Beutel, T. 28. 29. 42.
Beuth, P. Ch. 209.
Bevilacqua-Sammlg. 139. 145.
Bianconi 52. 60.
Bibliothek im Antikentempel z. Sanssouci 85; Augusts I. in d. Dresd. Kstk. 22. 28; in Berl. 37; d. Berl. Kunstgew. Mus. 211. 213; in Dresd. 31; d. Frankf. Parl. im German. Mus. 194; d. Kunstgew. Muss. 203; in d. Münch. Kstk. 19; d. Stuttg. Landesgew. Mus. 215.
Bildnisserien in d. Dresd. Kstk. 23. 28; dynast. in d. Berl. Kstk. 35; in d. Kstkk. 7 f.; in d. Münch. Kstk. 18; merkwürdige in d. Münch. Kstk. 18; zeitgenöss. in d. Kstkk. 8.
Bissolo, P. F., in d. Sammlg. Solly 127.
Blechen, K., in Hambg. 237.
Böckh, A. 165.
Böcklin, A., in d. Nat. Gal. 227; in d. Schackgal. 220. 224.
Bode, W. 177. 181. 253. 254.
Böhle, F., in Frankft. 234.
Boisserée, M. 116. 118 ff. 123. 124. 125. 129; S. 116. 118 ff. 123. 124. 125. 129. 162. 166; -Sammlg. 130. 152. 160. 174. 232. 239.
Bol, H., in d. Dresd. Kstk. 23.
Bologna 41. 90. 142. 151.
Bologna, Giov. da 46; in d. Dresd. Kstk. 23; in d. Gal. Maxm. I. 52; in d. Kstk. Rudolfs II. 4; in Düsseldf. 58; Schule des 45.
Boltraffio, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Bondigli 89.
Bordone, P., in d. Sammlg. Solly 127.
Borgognone, A., in d. Sammlg. Solly 127.
Both, J., in Münch. 149; in Zweibr. 68.
Böttger, J. F. 31.
Botticelli, S., im A. Mus. 160; in Münch. 151; in d. Sammlg. Solly 126.
Böttiger, K. A. 166. 172.
Boucher, F., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Bouts, D., in d. Sammlg. Boisserée 120; im Städel 232; Schule d. in d. Sammlg. Solly 128.
Brandt-Sammlg. 211.
Braschi-Sammlg. 138. 143.
Braunschweig 72. 107. 108. 132. 184.
Brentano-Sammlg. 231.
Breslau 162. 199.
Bril, P., in Zweibr. 68.
Brinckmann, J. 213.
Britisches Museum 168.
Brixen 116.
Bronzen, antike, in d. Dresd. Kstk. 31; in Kassel 74; im Mannh. Antikenkab. 62; in d. Münch. Kstk. 19.
Bronzino, A., in d. Sammlg. Solly 126.
Brouver, A. 161; in Mannh. 65; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 73; in d. Sammlg. Suermondt 179; in Zweibr. 68.
Brueghel, P., in Düsseldf. 57; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 73; in Zweibr. 68.
Brüggemann, H., im Berl. Histor. usw. Mus. 174.
Brühl, H. Graf v. 87. 88. 96. 97. 99. 182.
Brunn, Inspektor 27 f. 29.
Brüssel 160.
v. Bunsen, Ch. K. 161. 162. 176. 221.
Buon 177.
Burgkmair, H., in Münch. 18. 117.
Büsten, antike, in d. Kstkk. 7; gefälschte im Münch. Antiqu. 12 f. 15.
Byzantinisches im Berl. K. F. Mus. 249.

C

Caligula 13.
Camuccini 145.
Candelori-Sammlg. 147.
Candid, P. 15.
Canigiani-Madonna 57.
Canova, A. 222; in d. Glypt. 146.
v. Cantecroix, Graf 4.
Cantion-Schale 166.
Capponi-Sammlg. 179.
Capranica, Marchese 143.
Caravaggio, M. da, im A. Mus. 158; in Dresd. 88.
Careggi, Villa 2.
Cariani, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Carolinum in Kassel 75.
Carpaccio, V., in d. Sammlg. Solly 127.
Carracci, die, im A. Mus. 158; in Dresd. 88; in Düsseldf. 58.
Casanova, J. 95.
Cäsar 17. 62. 82.
Castagno, A. di, in Münch. 105.
Castellani-Sammlg. 176.
Castiglione, G. B., in Dresd. 91.
Catena, V., in d. Sammlg. Solly 127.
Caunus u. Byblis 60. 63.
Cavaceppi-Sammlg. 82.
Ceulen, G. van 53.
Chardin, J. B., in d. Sammlg. Friedr. d. Gr. 78; in Zweibr. 68.
Charlottenburg 80. 81. 84. 92. 93. 112.
Chatt, de 79.
Chichi, A. 75.
Chigi-Sammlg. 94.
Chinesisches in d. Berl. Kstk. 36. 40; in d. Dresd. Kstk. 25; im Dresd. Kupf.-Kab. 97.
Chockerell, Ch. R. 140.
Chodowiecki, D., im Berl. K. F. Mus. 252; in Leipzig 241.
Christian I. v. Sa. 22 f. 29; II. v. Sa. 23, 26.
Christian IV. von Pfalz-Zweibrücken 67.

Christian Ludwig v. Mecklenbg.-Schw. 109 f.
Cignani, C., in d. Sammlg. Solly 127.
Cima, G. B. da Conegliano, in Münch. 148, in d. Sammlg. Solly 127.
Cimabue in Münch. 105.
Claudia 13.
Colonna-Madonna 160, -Sammlg. 159.
Como 7.
Conze, A. 172.
v. Cornelius, P. 145. 146. 164. 226.
Correggio, A. 45. 77. 91. 92. 93, im A. Mus. 161, im Berl. K. F. Mus. 252, in Dresd. 88. 93, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in d. Kstk. Rudolfs II 4, in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79. 112, -Kopie im Städel 230.
Cosimo I. v. Florenz 126, III. v. Flor. 58.
Cosimo, P. di, im A. Mus. 160, in Münch. 151; in d. Sammlg. Solly 126.
Costa, L., in d. Sammlg. Solly 127.
Courbet, G., im Städel 231.
Couston in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Coypel in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Coxie, M., im A. Mus. 160.
Cranach, L., d. Ä., im A. Mus. 179, in d. Dresd. Kstk. 23, in d. Gal. Max. I. v. B. 50, in Kassel 73, in Leipzig 241, in Münch. 116, in d. Münch. Kstk. 18, in Salzdahlum 72, in d. Sammlg. Boisserée 120, Friedr. d. Gr. 112, Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77, Solly 128, im Städel 231. 233, in Zweibr. 68.
Crayer, G., in Zweibr. 68.
Credi, L. di, in d. Sammlg. Solly 126.
Crespi, G. B., in d. Sammlg. Solly 127.
Cristus, P., in d. Sammlg. Solly 128, im Städel 232.
Crivelli, C., in d. Sammlg. Solly 127.
v. Croy, B. 35.
Cuccina, Palast 88.
Cuyp, A., in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in Zweibr. 68, J. G., im Städel 230.

D

Dahl, S. Chr., in d. N. Pinak. 224.
Dahlem 254.
v. Dandelmann, E. 40.
v. Dannecker, J. H. 122. 123.
Darmstadt 136.
Dauher, H., im Berl. Histor. usw. Mus. 174.
David, G., in d. Sammlg. Solly 128, im Städel 232.
Decamps, A. G., im Städel 231.
Deckelgefäß, allegor., in d. Berl. Kstk. 33.
Deïaneiraszene in d. Dresd. Kstk. 26.
Denkmalspflege in Hessen-Kassel 74.
Denner, B., in Hambg. 236, in Münch. 149.
Denon, D. V. 104. 107. 108. 112. 113. 114.
Derschau-Sammlg. 211.
Desportes, A. F., in Zweibr. 68.
Deutsche im A. Mus. 160. 161. 179, in Dresd. 89, in d. Gal. Max. I. v. B. 51, Max. II. Em. v. B. 54, in d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 46, in Kassel 73, in Leipzig 241, in Mannh. 65, in Münch. 104 f., in Salzdahlum 72, in d. Sammlg. Boisserée 120, Friedr. d. Gr. 112, Solly 128, im Städel 231 f., in Zweibr. 68, Primitive 123. 125.
Deutsches Museum in Berl. 254. 255.
Diadumenoskopf 75. 94.
Diana 78. 159, in d. Berl. Kstk. 34, Dianakopf 13.
Didia 13.
Diebstahl in d. Berl. Kstk. 40, in d. Dresd. Gal. 93, Kstk. 29.
Dietrich (Dietricy), Ch. W. 92. 110.
v. Dillis, J. G. 105. 121. 123. 137. 139. 140. 143. 148. 150. 151. 152. 153. 222.
Dinglinger, J. M. 26. 30.
Diocletian 159.
Diotalevi-Madonna 179.
Diskobol 62. 143.
Dockenhaus in d. Münch. Kstk. 21.
Dodwell-Sammlg. 147. 148. 156.
Dolci, C., in Dresden 88. 91, in Münch. 149.
Domenichino, Z., in Düsseldorf 58.
Donatello im A. Mus. 178, im Berl. K. F. Mus. 250. 251. 252.
Dornauszieher 63. 159. 176.
Dorner, J. 55.
Dorow-Sammlg. 158.
Doryphoros 94.
Dou, G., in Dresd. 91, in Düsseldf. 57, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in Grabow (Schwerin) 109, in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 112, in Zweibr. 68.
Douffet, G., in Düsseldf. 58.
Douven, J. F. 57. 58, in Mannh. 65.
Drechslerarbeiten in d. Kstkk. 9.
Dreifußbasis, archaistische 94.
Dresden 22. 24. 27. 29. 32. 42. 43. 80. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 99. 106. 107. 132. 135. 136. 166. 182. 184. 188. 217. 224. 248. 256.
Duck, J., in Zweibr. 68.
Dujardin, K., in Münch. 149.
Dürer, A. 128. 161. 179, im A. Mus. 179, in Dresd. 183, in d. Dresd. Kstk. 23, in d. Gal. Max. I. v. B. 49 f. 53, in Kassel 73, in Mannh. 65, in Münch. 104. 105. 116. 149. 150, in d. Münch. Kstk. 18, in Salzdahlum 71. 72, in d. Sammlg. Boisserée 121, im Städel 231, -Schule in Münch. 117, -Zeichgn. in d. Gal. Max. I. v. B. 50. 52, in der Sammlg. Imhoff 3. 4.
Dürer, H. 105.
Dyck, A. van 45. 56. 58, in Dresd. 87. 91. 93, in Düsseldf. 57, in Mannh. 65, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in Kassel 73, in Münch.

149, in Salzdahlum 71, in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79. 112.
Dyck, Ph. van, 72.
Dynastisches im Berl. Histor. usw. Mus. 175, im Bayr. Nat. Mus. 204. 205. 208, in d. Gal. Max. I. 52, im Hohenzollernmus. 210 f.

E

Eberhard, K., in d. Glypt. 146.
Einhorn in d. Dresd. Kstk. 24.
Elefant in d. Dresd. Kstk. 26, Jamnitzers in d. Berl. Kstk. 33. 39.
Eleusinischer Bronzeknabe 176.
Elfenbeinarbeiten in d. Berl. Kstk. 34 f. 112, in d. Dresd. Kstk. 24, in d. Kstkk. 9, in d. Münch. Kstk. 20.
Elgin-Marbles 137. 139. 140. 159.
Elsheimer, A., in d. Gal. Max. I. v. B. 51, in Mannh. 65, im Städel 232.
Emailarbeiten im Berl. Histor. usw. Mus. 174, in d. Dresd. Gal. 93.
Engelbrechtsen, C., in d. Sammlg. Solly 128.
Engländer im Berl. K. F. Mus. 252, in Hambg. 235.
Enigmareil, der, 10.
Epikur 13.
Erdmannsdorff, F. W. 110.
Eremitage in Petersburg 109.
Erfurt 29.
Erweiterungsbauten d. Berl. Muss. 254.
Erzstufen in d. Berl. Kstk. 33, in d. Dresd. Kstk. 27. 28, in d. Münch. Kstk. 20.
Essenwein, A. 192. 193.
v. Este, H. 5.
Ethnographisches in d. Berl. Kstk. 36 f. 110, im Berl. N. Mus. 173. 174. 176, in d. Dresd. Kstk. 28, in d. Gottorp. Kstk. 32, in d. Münch. Kstk. 19. 32, in d. Münch. Vereinigt. Sammlgn. 156.
Etruskisches im A. Mus. 158, in Mannh. 62, in Münch. 147, in d. Sammlg. Bartholdy 158.
Eugen, Prinz, 82. 95.
Eumenes II. 176.
Everdingen, A., in Hambg. 236, in Münch. 149, in d. Sammlg. Suermondt 179.
Eyck, J. van, in d. Sammlg. Solly 127, im Städel 232, in d. Sammlg. Suermondt 179.
Eyck, H. u. J. van, 124, in der Sammlg. Boisserée 121, in d. Sammlg. Solly 127. 160.

F

Faenza, G. B., in d. Sammlg. Solly 127.
Falconetto, G. M., in d. Sammlg. Solly 127.
Fälschungen im Münch. Antiqu. 13, für Friedr. d. Gr. 78. 79, für d. Gr. Kurf. 48, für Albrecht V. v. B. 13.
Faun 159, Barberini 141 f. 145, v. Ildefonso 63, m. Klappern 63, Liegender 139, Winckelmanns 139.
Fayencen, ital., im Bayr. Nat. Mus. 208.
Fechter, Borghesischer 63, Sterbender 63.
Fede, Abbate 60. 61.
Federmosaik in d. Münch. Kstk. 19.
Ferdinand, Erzherzog, 5, Maria v. Bayr. 54.
Ferramola, F., in d. Sammlg. Solly 127.
Ferrara 2, Cesare v., 3. 4.
Ferrari, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Feselen, M. 17.
Festsäle d. Glypt. 145. 146. 154.
Feuerbach, A., 221, in d. Schackgal. 220.
Fiammingo 35.
Fiesole, M. da, im A. Mus. 177.
Figuren, bewegl., in d. Berl. Kstk. 34, in d. Dresd. Kstk. 26, in d. Kstkk. 9.
Findorff, D. 110.
Fischer, J. G. 50.
Flamenzimmer im Berl. K. F. Mus. 252.
v. Flemming, J. H., Feldmarschall 87.
Flinck, G., im A. Mus. 179, in Zweibr. 68.
Flora Farnese 60. 63.
Florenz 2. 82. 83. 105. 150. 151.
Fondaco dei Tedeschi 179.
Forli, M. da, in d. Sammlg. Solly 126.
Foster, J., jun. 140.
Fouquet, Surintend. 82.
Francia, F., im Berl. K. F. Mus. 249, in Münch. 148. 151, in d. Sammlg. Solly 127.
Franciabigio in d. Sammlg. Solly 126.
Franke, Meister, 236.
Frankfurt 49. 121. 229. 230. 233.
Franz I. v. Frankreich 19, III. v. Modena 88.
Franzosen im Berl. K. F. Mus. 252, in Dresd. 87. 91, im Dresd. Albert. 229, in d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 46, d. XIX. Jahrh. 218. 224, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in Hambg. 237, in Kassel 73, in Leipzig 241, in Mannh. 65, in d. Nat. Gal. 225, in Salzdahlum 72, in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 77, im Städel 231, in Zweibr. 67. 68.
Frascati 81.
Frauen, berühmte, in d. Münch. Kstk. 17.
Fredersdorf, Kämmerer 84.
Freier Bund in Mannh. 240.
Freising 116.
Fresken im A. Mus. 163. 170, an d. A. Pinak. 153 f., im ehem. Bau d. Bayr. Nat. Mus. 205, Städel 231, in d. Glypt. 144. 145. 146. 170, im Magdebg. K. F. Mus. 243, im Münch. Antiqu. 15, im N. Mus. 170. 171. 172. 173, an d. N. Pinak. 223.
Friede, Pariser 102. 113.
Friedrich, C. D., in Hambg. 237.
Friedrich II. v. Hessen-Kassel 73. 74 f. 109, I. v. Mecklenbg-Schwerin 110.

Friedrich I. v. Preußen 33. 34. 35. 38. 39; d. Gr. v. Pr. 40. 76. 77 ff. 86. 92. 93. 99. 110. 112. 115. 251.
Friedrich Wilhelm I. v. Preußen 33. 39. 77. 94. 178; II. v. Pr. 85. 110. 112; III. v. Pr. 110. 111. 157 ff. 167; IV. v. Pr. 170. 175. 226. 227. 250.
Friedrich August v. Sachsen 96. 106; Christian v. Sa. 91.
Fromantiou, H. van, 48.
Früchte, imitierte, in der Dresd. Kstk. 24.
Frühchristliches im Berl. K. F. Mus. 249. 250.
Füger, F. H. 222.
Fugger, die, 3. 14; H. 12.
Fuggerstübchen im Bayr. Nat. Mus. 207.
Fürstenmuseum für Dresden 256.
Furtwängler-Sammlg. 233.

G

Gaddi, T., in d. Sammlg. Solly 126.
Galeriekataloge 99. 168. 185.
Galerien, »Gemalte«, 98.
Galeriepublikationen 59. 98 ff. 123.
Gallait, L., in d. N. Pinak. 224.
Garbo, R. del, in d. Sammlg. Solly 126.
Garofalo, B. da, in Dresd. 88.
Garten im Bayr. Nat. Mus. 206. 207.
Gärtner, F. 146.
Gaul, F., in Hambg. 237.
Gemäldegalerien 44 f.; im A. Mus. 130. 160 f. 162. 164. 167 ff. 179 ff. (Umbau) 180. 181; im Berl. K. F. Mus. 251 f.; im Berl. Schloß 77; in Braunschw., ehem. Salzdahlum 70. 71. 98. 107. 184 f.; in Dresd. 87 ff. 95. 96. 229. (Neubau) 182 f.; in Düsseldf 57 f. 98. 103. 104; im German. Mus. 194. 195; in Hambg. 236 f.; in Kassel 70. 73. 99. 184; in Köln 239; in Leipzig 241; in Magdeburg 244; in Mannh. 64 ff. 66. 67. (Neue) 239; in Münch. 49 ff. 66. 148 f. (Pinakotheken) 123. 223; in Sanssouci 80 f.; in Schleißheim 53; in Schwerin 109; im Städel 231 ff.; in Zweibr. 67 f.
Genelli, B., in Leipzig 241; in d. Schackgal. 220.
Generalrepertorium d. German. Mus. 189. 190. 191. 192. 193. 194.
Gensler, die, in Hambg. 237.
Genter Altar 127. 252.
Genua 19.
Gerhard, E., 162. 169.
Germanisches Nat. Mus. 187 ff. 198. 199. 200. 204. 205. 208.
Gersaint 78. 84.
Geschichtsszenen, antike, in d. Kstkk. 7; in d. Münch. Kstk. 17. 51.
Gesellschaft Hambg. Kunstfreunde 238.
Gesteinsstufen in d. Dresd. Kstk. 27; in d. Münch. Kstk. 20 f. 52.
Gewerbemuseen 214; ehem. G. Mus. in Berl. 210.
Ghezzi, P. L. 99.
Ghiberti, L. 146.
Ghirlandajo, D., im A. Mus. 158; in Münch. 151; (?) in d. Sammlg. Solly 126.
Gigantomachie 176.
Giordano, L. 58.
Giorgione in Dresden 87; in Salzdahlum 71.
Giotto in Münch. 105; -Schule in d. Sammlg. Solly 126.
Giovannini, C. C. 89. 90.
Giovannino, der 178. 252.
Gipsabgüsse im Bayr. Nat. Mus. 205; in Berl. 38. 159. 162. 164. 167. 171 f. 173. 177; im Berl. Kstgew. Mus. 212; in Dresd. 183; in Düsseldf. 60; im German. Mus. 195; im Magdebg. K. F. Mus. 244; in Mannh. 62. 103; in Münch. 137; im Stuttg. Lds-Gew.-Mus. 215; in d. Sammlgn. d. XVIII. Jahrh. 47.
Girardon, F. in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Giustiniani-Sammlg. 138. 158. 160. 161.
Glasgefäße im Berl. Hist. usw. Mus. 174. 175; im Berl. Kstgew. Mus. 210. 212; in d. Berl. Kstk. 34; in d. Dresd. Kstk. 27; in Salzdahlum 70.
Glasgemälde im Bayr. Nat. Mus. 205. 207; im Berl. Hist. usw. Mus. 174. 175; im Berl. K. F. Mus. 250; im Märk. Mus. 200.
Glückstadt 103.
Glyptothek in München 140. 143 ff. 148. 150. 154. 156. 170. 171. 223.
Gnadenpfennige in d. Kstkk. 8.
Gobelins in d. Dresd. Gal. 182; im Berl. K. F. Mus. 252; im Berl. Kstgew. Mus. 211. 212.
Goes, H. v. d. in d. Sammlg. Boisserée 120; im Städel 232.
Goethe 59. 63. 93. 105. 122. 128. 139. 159. 165. 180. 230.
v. Gohr, Marschall, 69.
Goldschmiedearbeiten im Berl. Kstgew. Mus. 212.
Goltzius, H., in Mannh. 65.
Gontard-Sammlg. 231.
Gotter, Graf, 77. 91.
Gotzkowsky, Kaufmann, 79. 80.
Goyen, J. van, in Leipzig 241; in d. Sammlg. Solly 128.
Grabow 109.
Grabplastik im German. Mus. 195. 197.
Graff, A., im Berl. K. F. Mus. 252; in Leipzig 241.
Grambs, J. G. 230.
Granacci, F., in d. Sammlg. Solly 126.
Granvella, Kanzler, 4. 50.
Graphik im Bayr. Nat. Mus. 208; im Berl. Kstgew. Mus. 213; im Magdebg. K. F. Mus. 243 f.; in d. Münch. Kstk. 19.

Grassi-Stiftung 240.
Graudenz 114.
Grien, B., in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77, Suermondt 179, im Städel 232.
Grimm, H., 136, J. 188.
Gröger, F. K., in Hambg. 237.
Gröningen 250.
Gropius, Konsul, 140. 211.
Grüne Gal. in Münch. 51.
Grünes Gewölbe in Dresd. 25. 30. 86. 96.
Grünewald, M., in Münch. 155, Pseudo- in Münch. 116.
Grupello, G. 61.
Guercino, G. F., in Dresd. 91.
v. Guericke, O. 243.
Günther in Hambg. 237.
Gustav Adolf v. Schweden 22.

H

Haag 55. 75. 77.
Hackert-Sammlg. 159.
Hähnel, C. J., in Leipzig 241, -Stiftung 229.
Hainhofer, Ph. 8. 15 f. 19. 20. 21. 24. 28. 41. 52.
Haldenstein, Schloß 211.
v. Haller, Ch. 140.
Hals, F. 161, im Berl. K. F. Mus. 252, in Dresd. 91, in Hambg. 236, in Kassel 73, in Mannh. 65, in d. Sammlg. Suermondt 179, im Städel 231.
Hamburg 72. 112. 213. 234. 235. 236. 239.
Hamilton, G. 75.
Handzeichnungspublikationen 99, -Sammlgn. in Berl. 77, in Münch. 105.
Hanemann-Sammlg. 210.
Harzen-Commeter-Stiftung 235. 238.
Hässe, Th. 27 f.
Haupt, M. 191.
Heda, W. C., in Zweibr. 68.
Heem, C. u. J. D. de, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54, in Zweibr. 68.
Heemskerk, M., in d. Sammlg. Friedr. d. Gr. 112.
Hefner-Alteneck, J. H., 205.
Heidelberg 121. 122.
Heim in Hambg. 237.
v. Heimbach, H. 37.
Heimische Meister in Hambg. 235. 236, in Leipzig 241, im Städel 232.
v. Heinecken, H. 87 f. 90. 91. 96. 97. 98. 99.
Heinrich, Prinz, v. Pr. 92.
Heinse, J. W. 59.
Helbig, W. 176.
Heller-Alter 49. 53.
Hennin-Sammlg. 110.
Henry, Jean 110. 111. 112. 113. 157.
Herkulanerinnen, die, 95.
Herkulaneum 47. 95.
Herkules 50. 65, Farnese 60. 63.
Hermaphrodit Borghese 63.
Helst, B. v. d., in Münch. 149.
Heucher, J. H. 96.
Hirsch, pharmazeut., in d. Dresd. Kstk. 27.
Hirt, A. 95. 111. 141. 158. 163. 164. 165. 168.
Histor. usw. Sammlg. im Neuen Museum 173 ff.
Hobbema, M., in Städel 231.
Hoffmann, L. 200.
Hohenzollernmuseum in Berl. 210.
Hölderlein, F. 59.
Holbein, H. d. Ä. 50, in Münch. 105. 116. 117, in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77.
Holbein, H. d. J. 135. 136, in Dresd. 88. 89, in Kassel 73, in Mannh. 65, in d. Münch. Kstk. 18. 50, in Salzdahlum 72, in d. Sammlg. Boisserée 121, Solly 128, Suermondt 179, im Städel 232.
Holbeinstreit 135 f.
Holländer s. Niederländer.
Hollands Einfluß auf d. Sammler 36. 45.
Höllrich, Schloß 211.
Holz-Decken im Bayr. Nat. Mus. 205. 207, -Plastik, deutsch. im Bayr. Nat. Mus. 205. 207, im Berl. Histor. usw. Mus. 174. 175, im German. Mus. 197, -Schnitzereien in d. Münch. Kstk. 19.
Homer 64. 84.
Hondecoeter, M., in Zweibr. 68.
Honthorst, G., in Münch. 149, in Zweibr. 68.
Houdon, J. A. 247.
Hubertusburg 93.
Hude, H. v. d. 235.
Hudtwalker-Wessellhoeft-Sammlg. 236.
Hukenberger, S. 71.
Huls-Sammlg. 77.
v. Humboldt, A. 111. 158, W. 161. 162. 166. 167. 168, Karoline 159.
Hummel, L. 76.

I

Idolino 63.
Ilioneus 4. 139. 145.
Imhoff-Sammlg. 3. 4.
Ingenheim, Graf 158. 159. 160.
Innenausstattung d. Ägypt. Mus. in Berl. 173. 290, d. A. Mus. 165. 167. 180, d. Bayr. Nat. Mus. 206. 207. 208, d. Berl. K. F. Mus. 250. 253, d. Berl. Kstgew. Mus. 212, d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 44, in Düsseldf. 59, in Münch. 52, in Sanssouci 81, in Zweibr. 68, d. German. Mus. 197. 198, d. Glypt. 144. 146. 147, d. Hambg. Ksth. 239, d Magdb. K. F. Mus. 243, d. Märk. Mus. 200, d. Münch. Antiqu. 15, der Muss. d. XIX. Jahrh. 134. 209, d. Nat. Gal. 226, d. N. Mus. 170 ff., d. Per-

gamon-Mus. 177; d. A. Pinak. 154; d. Städel 233.
Ino Leukothea 139.
Inschrift d. A. Mus. 164.
Inschrifttafeln, griechische, in Kassel 74.
Instrumente, wissenschftl., in d. Dresd. Kstk. 23. 28; in d. Münch. Kstk. 20; in Kassel 74; in d. Kstkk. 6.
Isaaksz, P., in d. Sammlg. Solly 128.
Isenburg-Birstein, Prinz v. 113.
Islamisches im Berl. K. F. Mus. 149.
Italiener im A. Mus. 160. 179; im Berl. K. F. Mus. 249. 252; in Dresd. 87 ff.; in d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 45; in Düsseldf. 57. 58; in d. Gal. Max. I. v. B. 51; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 53 f.; in Kassel 73; in Mannh. 65; in Münch. 148. 150. 151; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79; in Salzdahlum 71; im Städel 232; in Zweibr. 68.
Italiener d. Quattrocento in d. Sammlg. Solly 126 f.; d. Trecento in Münch. 105. 125.

J

Jabach-Sammlung 99. 231.
Jägerbühel 15.
Jahreszeitbilder in d. Dresd. Kstk. 24; in d. Münch. Kstk. 18.
Jahrhundertausstellung, Berliner 228.
Jamnitzer, W. 25. 26; Familie 33. 39.
Janssen in Hambg. 237.
Janssens, J. A., in d. Sammlg. Solly 128.
Japanisch. Mal. in Dresd. Kupf.-Kab. 97; Palais in Dresd. 92. 97.
Jason 137. 145.
Jérômes 107. 108. 109.
Jerusalem 36. 223.
Joachim Frdr. v. Brandenbg. 32.
Johann v. Sachsen 188.
Johann Georg I. v. Sa. 22. 30; II. v. Sa. 22 f. 27. 30; III. v. Sa. 23. 27; IV. v. Sa. 30.
Johann Wilhelm v. Pfalz-Neuburg 56 ff. 61. 62. 65.
Jordaens, J., in Braunschw. 71; in Düsseldf. 57; in Kassel 73; in Mannh. 65; in Salzdahlum 71.
Josephine Bonaparte 109. 114.
Jovius, P. 7.
Julienne-Sammlg. 82.
Justi, L. 227.

K

v. Kaisenberg, Frau 108.
Kaiser-Friedrich-Museum in Berl. 248 ff. 255; in Magdebg. 208. 242 ff.
Kaiserin Friedrich 247.
Kaisheim 116. 117.
Kale, G. 72.
Kallenbach, G. 175.
Kalff, W., im Städel 230.
Kamachos 75.
Karl VII. v. Bay. 54; I. v. Braunschw. 71. 76; Landgraf v. Hessen 73 f.; II. v. Span. 58.
Karl August v. Pfalz-Zweibr. 67 ff. 69. 102. 125; Philipp v. d. Pfalz 58. 61; Theodor v. d. Pfalz 55. 61 ff. 69. 98. 103. 104. 148. 152. 217.
Karlsberg 67. 69.
Kartause in Nürnbg. 193. 197.
Kassel 72. 99. 100. 107. 108. 109. 114. 132. 175. 184.
Kastor u. Pollux 60. 63.
Kauffmann, A. 138; im Berl. K. F. Mus. 252; im Städel 232.
Kauffmann, H., in Hambg. 237.
v. Kaulbach, W. im N. Mus. 171; in d. N. Pinak. 223.
Kephisodot 139.
Keramik im Berl. Kstgew.-Mus. 210. 212; in Magdbg. K. F. Mus. 243.
Kern, L. 34.
Keyser, N., in d. N. Pinak. 224; Th. in Zweibr. 68.
Keyssler, J. G. 87.
Khevenhiller, Graf 4.
Kirchengeräte im Berl. Histor. usw. Mus. 175; im Berl. Kstgew. Mus. 211. 212; im Magdebg. K. F. Mus. 243.
Kirchenhalle im Bayr. Nat. Mus. 207.
Kirschkern i. d. Dresd. Kstk. 24.
Klenze, Leo 139. 143. 145. 152. 153. 154. 205.
Klinger, M., in Leipzig 241. 248.
Knöchelspielerin 94.
v. Kobell, F. 67. 217; in Mannh. 65; W. v. 222; in Hambg. 237.
Koch, J. A. 222; in Hambg. 237.
Koller-Sammlg. 158.
Köln 80. 99. 118. 119. 162. 239.
Königstein 92. 93.
Kopenhagen 99.
Koptisches im Berl. K. F. Mus. 249.
Köster, Ch. 122. 166.
Koyunjik 176.
Krahe, L. 64. 65. 66.
Kristall-Gläser in d. Berl. Kstk. 34; -kugel u. -spiegel in d. Dresd. Kstk. 27.
Krüger, L. 99.
Kufstein 142.
Kulmbach, H. v., in Leipzig 241; in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77.
Kulturgeschichtl. Museen 186 f. 256.
Kunkel, J. 34.
Kunstberatungsstelle in Mannh. 240.
Kunstgewerbe im Bayr. Nat. Mus. 205. 206. 208; in d. Gewerbemuss. 214; in Magdebg.

243; in d. Muss. v. Anf. d. XIX. Jahrh. 201; in d. Sammlgn. d. XVI—XVIII. Jahrh. 201.
Kunstgewerbemuseen 201 ff. 209 ff. 213. 214. 215. 234. 246; Vorschlag z. solchen 202; -Museum in Berl. 209 ff. 254. ⟨Neubau⟩ 211; in Hambg. 213 f.; -Schulen 202. 203. 210. 211. 213; -Vereine, Tagung d. 216.
Kunsthalle in Hambg. 234 ff. 240; in Mannh. 239 f.
Kunsthandel in Holland 45; in Paris 79; in Rom 138.
Kunsthaus in Kassel 74.
Kunstkammer in Berl. 32 ff. 77. 84. 86. 110. 111. 112. 164. 166. 173. 174. 175. 177. 178. 210; in Dresd. 22 ff. 86; auf Gottorp 32; in Kassel 40. 73; in Münch. 16 f. 51. 52. 157. 208; in Prag 3 ff. 41. 42; in Stettin 40; in Stuttgart 40.
Kunstschrank, Pommerscher 8. 35. 111.
Kunstschränke in d. Berl. Kstk. 35 f. 40. 112; in d. Dresd. Kstk. 25; in d. Münch. Kstk. 20.
Kunstverein in Hambg. 235. 238; in Leipzig 240.
Künsteleien in d. Kstkk. 8.
Kupferstichkabinett in Berl. 159. 173. 178 f.; in Dresd. 31. 96 f. 183.; in Hambg. 235. 238. 239; in Kassel 75; in Magdebg. 243; in Mannh. 65 f. 67. 103; ⟨Neues⟩ 240; in Münch. 105. 154. 156; im Städel 232.
Kupferstiche, Anordng. d. 97; in Salzdahlum 71.
Kurfürst, Gr. 32. 33. 34. 35. 36 ff. 40. 48. 77. 112. 115. 175. 249.
Kuriositäten in d. Berl. Kstk. 33. 36; in d. Dresd. Kstk. 23 f. 30; in d. Münch. Kstk. 20; in Sakristeien 1; -sucht 7.
Küstrin 112.

L

Lagardes 139.
Lagrange, General 108.
Lairesse, G. de, in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54.
Lamey, A. 62.
Lamine 103.
Lampestiftung 240.
Lancret, N., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Landesgewerbemuseum in Stuttgart 214.
Landkarten in d. Dresd. Kstk. 22; in d. Münch. Kstk. 19.
Landshut 123.
Lanfranco, G. in Münch. 117.
Laokoon 62. 87.
v. Laroche, S. 65.
Lasso, O. di 12. 20.
Lavater 59.
Lebrun, Ch., in Mannh. 65; in Zweibr. 68.
Leda 79. 89. 112. 161.
v. Ledebur, L. 174.
Lederarbeiten im Berl. Kstgew. Mus. 212.
Legate an Stadtmuseen 242.
Leibl, W., im Städel 231. 233.
Leipzig 93. 240 ff.
Lemoyne, J. B., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
v. Lenbach, F., in d. Schackgal. 220. 221.
Leo X. 52.
Leopold v. Toskana 151.
Leopold Wilh., Erzherz. 98.
Lepal-Sammlg. 159. 178.
Le Plat, Baron 87. 94. 95.
Lepsius, R. 173.
Lessing, G. E. 63; F. in Hambg. 237.
Levezow, K. 158.
Leyden 36; L. van, in d. Dresd. Kstk. 23; in Mannh. 65; in d. Sammlg. Suermondt 179.
Leygebe, G. 35.
Leys, H. J., in d. N. Pinak. 224.
Libri, G. dai, in d. Sammlg. Solly 127.
Licht, H. 240.
Lichtwark, A. 218. 234. 235. 236. 237. 238. 239.
Liebermann, M., im Städel 231.
Liebigstiftung 233.
Liechtenstein-Sammlg. 82.
Limogen in Salzdahlum 70. 107.
v. Lindemann, Staatsminister 229.
Lingelbach im Städel 230. 232.
Linkh, J. 140.
Lionardo 88. 89; in Kassel 109; in Mannh. 65; in d. Sammlg. Solly 126; in Sanssouci 112.
Liotard, J. E., in Dresd. 88.
Liphart, E., in d. Schackgal. 221.
Lipperheide-Sammlg. 213.
Lippi, Filippino, im A. Mus. 160; in d. Sammlg. Solly 126; Fra Filippo in Münch. 105. 151; in d. Sammlg. Solly 126.
Lithographie 105. 123.
Livens, J., in Zweibr. 68.
Livorno 94.
Lobenigk, E. 24.
Lochner, St., in d. Sammlg. Boisserée 120.
Lollia 13.
Lombard, L., in d. Sammlg. Solly 128.
London 139. 165. 168. 176. 180. 201. 209. 210. 214.
Loo, Ch. A. van, in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Lorenzetti, P., in d. Sammlg. Solly 126.
Lorenzo, F. di, in d. Sammlg. Solly 127.
Lormier, G. 91.
Lorrain, C., in Kassel 73. 75. 109; in Zweibr. 68.
Lotto, L., im A. Mus. 158; in d. Sammlg. Solly 127.
Louis Philipp-Sammlg. 183.
Lucretia 17. 18. 50. 51.
Ludwig I. v. Bayr. 104. 105. 106. 114. 121. 123. 135. 137 ff. 175. 188. 193. 194. 222 ff. 225. 226.
Ludwig XIV. v. Frankr. 43; XV. v. Fr. 78; v. Orléans 79.

Ludwigslust 110.
Luna, J. L. 122.
Luna 159.

M

Mabuse, J., in d. Sammlg. Boisserée 120, Solly 128.
Machiavellibüste 177.
Magdeburg 208. 242 ff.
Magnesia 176.
Magnus, E. 134. 136.
Mainardi, B., in d. Sammlg. Solly 126.
Mainz 119. 190. 194.
Majano, B. da, im A. Mus. 177; im Berl. K. F. Mus. 250.
Majoliken im Berl. Hist. usw. Mus. 174. 175; in Braunschwg. 184; in d. Dresd. Kstk. 26; in d. Münch. Kstk. 20; in Salzdahlum 71. 107; in d. Sammlg. Bartholdy 158.
Malborough, Herzog v. 54.
Malmaison 109. 148.
Malta 140. 141.
Mannheim 60. 61. 63. 64. 65. 66. 67. 69. 99. 102. 103. 119. 239 f.
Mannlich, Ch. 67. 68. 69. 102. 103. 104. 105. 116. 117. 125. 149. 150. 152.
Mantegna, A. 90; in d. Dresd. Kstk. 23; in d. Sammlg. Solly 127. 130.
Mantua 2.
Maratta, B., in Dresd. 91.
Marc Aurel 13. 84.
v. Marées, H., in d. Schackgal. 221.
Marggraff, R. H. 156.
S. Maria Novella 151.
Marius-Landhaus 81.
Märkisches Provinzialmuseum in Berl. 200.
Mars 78.
Marseille 19.
v. Martens 113.
Marziale, M., in d. Sammlg. Solly 127.
Masaccio in Münch. 105.
Masolino in Münch. 105.
Massimi-Sammlg. 143.
Massays, Q., in d. Sammlg. Boisserée 120; Suermondt 179; im Städel 232.
Mathematisch-physik.-Salon in Dresd. 31.
Mattei-Sammlg. 138.
Max-Burg in Münch. 205.
Maximilian I. v. Bayr. 15. 19. 20. 21. 46. 48 ff. 137. 146. 208. 217; II. v. B. 204. 206; II. Em. v. B. 53 f.; Joseph v. B. 55. 69. 102. 103. 104. 137. 146. 148. 152. 155.
Maximilian I., Kaiser 18. 20. 50. 52.
v. Mechel, Ch. 98.
Medaillen im Berl. Hist. usw. Mus. 175; in d. Berl. Kstk. 35. 40; im Berl. Kstgew. Mus. 212; in Hambg. 237; in d. Kstkk. 8.
Medici-Gärten 2; -Gräber, die, in d. Dresd. Kstk. 23; in Magdebg. 244.
Medici, Lorenzo 2; -büste 177.
Meduse Rondanini 143.
Meer, J. v. d., in Zweibr. 68.
Meierhof, Pommerscher 21.
Meister d. Bartolomäus in d. Sammlg. Boisserée 120; v. Cappenberg in d. Sammlg. Solly 128; v. Flémalle im Städel 232; v. Frankfurt in d. Sammlg. Solly 128, im Städel 232; d. Himmelfahrt Mariä in d. Sammlg. Solly 128; d. Marienlebens in d. Sammlg. Boisserée 120, Solly 128; d. Marientodes in d. Sammlg. Boisserée 120. 121, Solly 128, im Städel 232; v. Messkirch in d. Sammlg. Solly 128; der Sippe in d. Sammlg. Solly 128.
Meit, C., im Berl. Hist. usw. Mus. 174.
Memel 111.
Memling, H. in d. Sammlg. Boisserée 119. 120; im Städel 232; Schule in d. Sammlg. Solly 128.
Memmi, L., in d. Sammlg. Solly 126.
Mengs, R., in Münch. 66. 96. 149.
Menzel, A., in Hamburg 237.
Messel, A. 254. 255.
Messina, A. da, in d. Sammlg. Solly 127. 129.
Metallarbeiten im Berl. Kstgew. Mus. 210. 212; im German. Mus. 197.
Metsu, G., in Düsseldorf 57; in Kassel 73; in Zweibr. 68.
Mettra, de 79. 80.
Meulen, F. v. d., in Zweibr. 68.
Michelangelo 2; im A. Mus. 178; -Kopie in Dresd. 89.
Mieris, die, in Münch. 149; im Städel 230; in Zweibr. 68.
Mignon, A., in Dresd. 92; im Städel 232.
Milde, K. J., in Hamburg 237.
Millet, F., im Städel 230. 231.
Miniaturen in d. Dresd. Gal. 93; in d. Gal. Max. I. v. B. 52; in d. Münch. Kstk. 19. 20.
Minutoli-Sammlg. 158. 210.
Möbel im Berl. Kstgew. Mus. 211. 212.
Modelle, architekton., im Berl. Hist. usw. Mus. 175; in d. Berl. Kstk. 36; in Kassel 75; in d. Münch. Vereinigt. Sammlgn. 156.
Modellkammer in Dresd. 30. 31.
Modena 4. 80. 88.
Moderne Kunst in Dresd. 229. 231; in Hambg. 236. 237; in Leipzig 241; in Magdebg. 244; in Mannh. 239; im Städel 231. 233; in d. Städt. Muss. 244; Museen für, in Berl. 225 ff.; in Münch. 219 ff. 222 ff.
Modernes Kunstgewerbe im Berl. Kstgew. Mus. 210. 211. 212. 214; im Hambg. Mus. f. Kst. u. Gew. 214; in d. Kstgew. Muss. 216; im Stuttg. Lds.-Gew.-Mus. 214. 215.
Moestaert, J., in d. Sammlg. Solly 128.
Mohl, M. 214.
Moine, F. Le, in Zweibr. 68.
Momper, J. de, in Zweibr. 68.

Monbijou, Schloß 166. 178.
Monogrammist, Braunschwg., im Städel 232.
Montagna, B., in d. Sammlg. Solly 127.
Moreau, im Städel 231.
Moreelse, P., in d. Sammlg. Solly 128.
Moritzkapelle in Nürnbg. 155. 194.
Morone, F., in d. Sammlg. Solly 127. 130; G. in d. Sammlg. Solly 127.
Mosaiken, antike, im Antikentempel v. Sanssouci 85; im Mannh. Antik. Kab. 62; in d. Sammlg. Bartholdy 158.
Moucheron, F. de, in Zweibr. 68.
Moya, P. de, in Zweibr. 68.
Mschattafassade 250.
v. Mülich, H. 12. 20. 66.
Müller, Ch. 148 f. 152; Joach. 24; ⟨Teufelsmüller⟩ 139.
Multscher, H., im Berl. K. F. Mus. 250.
München 14. 16. 21. 22. 29. 41. 43. 49. 52. 55. 58. 60. 61. 64. 66. 69. 98. 102. 103. 104. 105. 106. 116. 117. 118. 120. 123. 125. 132. 135. 137. 139. 142. 143. 145. 146. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 155. 156. 157. 160. 161. 163. 164. 165. 167. 168. 170. 175. 180. 181. 208. 209. 211. 220. 223. 224. 225. 229. 255. 256.
Münzen, antike, in d. Berl. Kstk. 37. 38. 40; in d. Kstkk. 7; in d. Münch. Kstk. 14. 16; in d. Sammlgn. d. XVIII. Jahrh. 46 f., Friedr. d. Gr. 84. 85; zeitgenöss. in d. Kstkk. 8.
Münz- u. Medaillensammlg. im A. Mus. 111. 112. 113. 164. 176; im Berl. K. F. Mus. 248. 251; in d. Berl. Kstk. 35. 37. 38; in Dresd. 30. 31; in Hambg. 238; in Kassel 74; in Münch. 117.
Münzschreine 14; in d. Gal. Max. I. v. B. 52; in Kassel 74; in Prag 4.
Murillo, B. E., in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Mannh. 65; in Münch. 148; im Städel 230.
Muschelkabinett in d. Berl. Kstk. 33.
Musée Napoléon 114. 115. 137.
Museum Fridericianum in Kassel 75. 100. 108; Hist. in Dresd. 25. 31; f. Kunst u. Gew. in Hambg. 213; vaterländisch. Altertümer in Dresd. 199, in Stuttg. 199. 215.
Museums-Aufgaben, neue 131. 246. 256 f.; -Insel in Berl. 170. 253 ff.; -Leitung 135; -Neubauten im XIX. Jahrh. 133. 134.
Musikinstrumente in d. Münch. Kstk. 20; in d. Fugger-Sammlg. 3.
Myron 139. 233.

N

Nagler, K. F. 173. 176; -Sammlg. 159. 178.
Nain, L. Le, in Zweibr. 68.
Napoleon I. 104. 106. 107. 108. 109. 112. 113. 114.
Natali, P. 82.
Nationalgalerie in Berl. 225 ff. 254. 255; ⟨Gebäude⟩ 226.
Naturalien in d. Berl. Kstk. 33; in d. Dresd. Kstk. 27. 28; in d. Gottorp. Kstk. 32; in Kassel 74; in d. Kstkk. 6; in d. Münch. Kstk. 20.
Naturalienkabinett in Dresd. 27. 31; in Mannh. 62. 64.
Nautilusmuscheln in d. Dresd. Kstk. 27.
Neapel 141. 156.
Neer, A. v. d., im Städel 230; E. v. d. in Düsseldf. 58; in Münch. 149; in Zweibr. 68.
Negroni-Sammlg. 110.
Netscher, K., in Mannh. 65.
Neuanordnung d. Kstwerke in d. Museen 247. 248. 256.
Neuburg, Hofrat 84.
Neuere Pinakothek in Münch. 233 f. 256.
Neues Museum in Berl. 178. 179 ff. 181. 184.
Neufchâtel, N., in Zweibr. 68.
de Neufville-Gontard-Sammlg. 230.
Neuordnung d. Berl. Muss. 253 ff.; d. Frankf. Muss. 233 f.
Neureuther, E., in d. Schackgal. 220.
Niebuhr, D. G. 159.
Niederländer u. Holländer im A. Mus. 161; im Berl. K. F. Mus. 252; in Dresd. 87. 89. 91; in Düsseldf. 57; in Mannh. 65; in d. Gal. Max. I. v. B. 51, Max. II. Em. v. B. 53. 54; d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 45; in Hambg. 235. 236; in Kassel 72. 73; in Leipzig 241; in Salzdahlum 71; in d. Sammlgn. Boisserée 120, Friedr. d. Gr. 79, Solly 127 f., Suermondt 179; im Städel 232; in Schwerin 110; in Zweibr. 68.
Nimrud 176.
Niobiden 63. 94. 139. 145.
Nosseni-Sammlg. 22.
Nürnberg 49. 50. 104. 117. 121. 123. 155. 156. 188. 190. 193. 194.
Nymphenburg 103.

O

Octavian 13.
Oldach, J., in Hambg. 237.
Olearius, A. 32.
v. Olfers, Generaldirektor 169.
Oostsanen, C. v., in d. Sammlg. Solly 128.
Orientalisches im Berl. Kstgew. Mus. 211. 212.
Orley, B. v., in d. Sammlg. Boisserée 120.
Ostade, A. v., in Kassel 73; u. J. 161; in Leipzig 241; in d. Sammlg. Suermondt 179; in Zweibr. 68.
Ostasiatisches Mus. in Berl. 254.
Ostindisches in d. Berl. Kstk. 36.
Ottoboni, Kardinal 61.
Oudry, J. B., in Schwerin 110.
Overbeck, J. F. 222.

P

Pacetti, C. 142.
Pacher, M., im Berl. K. F. Mus. 250; in Münch. 116. 256.
Padua 89.
Pajaro-Sammlg. 177.
Palamedesz, P., in d. Sammlg. Solly 128; in Zweibr. 68.
Palmaroli, P. 90. 166.
Palma Vecchio im A. Mus. 158; in Dresd. 87. 88; in Düsseldf. 58; in Salzdahlum 71; in d. Sammlg. Solly 127; im Städel 233.
Palmezzano, M., in d. Sammlg. Solly 127.
Pantheonkapitäl 38. 60. 63.
Paris 45. 67. 78. 79. 90. 98. 99. 102. 104. 107. 108. 109. 110. 112. 113. 114. 115. 116. 119. 123. 139. 142. 143. 148. 150. 158. 165. 180. 210. 211.
Parmeggiano in Dresd. 80; in d. Dresd. Kstk. 23.
Passalacqua-Sammlg. 158.
Pasquier-Sammlg. 79.
Passionei-Sammlg. 82.
Pater, J. B., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Patinier, J. de, in d. Sammlg. Solly 128.
Patroklosschrein, Soester, im Berl. Hist. usw. Mus. 174.
Paumgärtner-Altar 49. 50.
Pavia 19.
Pavillons im Großen Garten 95.
Pedrini, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Peller-Sammlg. 121.
Pencz, G., in d. Sammlg. Solly 128.
Pergamon-Altar 176. 255; -Mus. in Berl. 177. 209. 254. 255.
Perlmutterarbeiten in d. Münch. Kstk. 20.
Perugino, P. 127; in Münch. 151.
Pesne, A. 77. 78; in Salzdahlum 72; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Peter d. Gr. 40.
Petersburg 109. 114.
Petrarca, F. 2.
Petschkestiftung 240.
Pfungststiftung 233. 234.
Phidias 94.
Phigalia, Fries v. 135. 137.
Philipp II. v. Pommern 8. 21; v. Spanien 112.
Piacenza 89.
Piazetta, G. B., in Salzdahlum 71.
Pigage, N. 98.
Pigalle, J. B., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Pilgerandenken 1.
Pirkheimer, W. 3.
Pisani, die, im Berl. K. F. Mus. 250.
Plaketten im Berl. K. F. Mus. 252; im Berl. Kstgew. Mus. 212; in Hambg. 237. 238. 239.
Pleydenwurff, M., in Münch. 117.
Poggio, 2; G. d. in d. Sammlg. Solly 126.
Polemann 36. 37.
Polignac, Kardinal 78. 81.
Pollajuolo, P., in d. Sammlg. Solly 126.
Polyhymnia 81. 166.
Polyklet 75. 94.
Pompeji 47. 95.
Pompejus 13.
Pontormo, J. da, in d. Sammlg. Solly 126.
Porzellane im Berl. Hist. usw. Mus. 175; im Berl. K. F. Mus. 252; in d. Berl. Kstk. 37; in d. Dresd. Kstk. 26; in Kassel 73; in Salzdahlum 70.
Porzellansammlung in Dresd. 31. 96.
Potsdam 80. 82. 85. 99. 112. 113. 133.
Potter, P., in Kassel 72. 73. 109; in d. Sammlg. Suermondt 179; in Zweibr. 68.
Poussin, N. 230; in Dresd. 87. 91; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Mannh. 65.
Prag 4. 91.
Prähistorisches im Bayr. Nat.-Mus. 205; in Berl. 110. 173. 254; im German. Mus. 194; im Märk. Provinzialmus. 200; in d. Provinzialmuss. 199 f.
Praun-Kabinett 41. 105.
Praxiteles 13. 94.
Preller, F. d. Ä., in Leipzig 241.
Previtali, B., in d. Sammlg. Solly 127.
Prince, le, in Zweibr. 68.
Prokesch, Freiherr v. 147.
Provinzialmuseen 187. 198 ff. 204. 214. 234. 257.
Prunkgeräte in d. Berl. Kstk. 33. 34; in d. Dresd. Kstk. 26 f. 28; in d. Dresd. Rüstk. 29 f.; in d. Kstkk. 9; in d. Münch. Kstk. 19.

Q

Quaglio, A. 222.
Quast in Hambg. 236.
Querfurt, T. 7. 71.
Quicheberg, Samuel 10 ff. 15. 17. 21. 23. 32. 97. 243.

R

Raffael 57. 66. 79. 80. 88. 90. 151. 160. 162. 163. 182; im A. Mus. 179; im Berl. K. F. Mus. 252; in Dresd. 89. 93. 183; in Düsseldf. 58; in d. Gal. Max. I. v. B. 51; in d. Glypt. 146; in Kassel 73. 108; in Mannh. 65; in Münch. 105. 117. 149. 150; in Prag 4; in Salzdahlum 71; in d. Sammlg. Solly 127.
Rachel, Th. de, 89.
Rauch, Ch. 122. 127. 159. 162. 166. 167; in Leipzig 241.
Redenbacher-Sammlg. 110.
Regencezimmer im Berl. Kstgew. Mus. 211.
Reider-Sammlg. 179.

Rembrandt, H. 45; im A. Mus. 161; im Berl. K. F. Mus. 252; in Dresd. 87. 91. 93; in Düsseldf. 57; in Kassel 72. 73. 109; in Leipzig 241; in Mannh. 65. 66; in Münch. 149; in Salzdahlum 71; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 112, Solly 128, Suermondt 179; im Städel 231. 233; in Zweibr. 68.
Reni, G., im A. Mus. 158; in Dresd. 88. 90; in Düsseldf. 58; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79.
Residenz, Münch. 12. 15. 22. 49. 51. 53. 66. 151.
Rheinsberg 76.
v. Ribbentropp 114.
Ribera, J., in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Mannh. 65; in d. Sammlg. Solly 127, Suermondt 179.
Richartz 239.
Riedel, J. A. 92. 107.
Riemenschneider, T., im Berl. Hist. usw. Mus. 174; im Berl. K. F. Mus. 250.
Rienzi, Cola di 2.
Rietschel, E. 166; in Leipzig 241.
Rigaud, H. 91; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Salzdahlum 72.
Ring, L. tom, in d. Sammlg. Solly 128.
Ringer, Florent. 15. 58. 63.
Robbia, die, im A. Mus. 167. 178; im Berl. K. F. Mus. 249. 252; in d. Sammlg. Bartholdy 158. 177.
Roberti, E. di, in Dresden 90.
Rogier v. d. Weyden in d. Sammlg. Boisserée 120, Solly 128; im Städel 232; -Schule in Münch. 116.
Rom 2. 14. 38. 57. 64. 75. 80. 81. 82. 83. 90. 94. 99. 102. 105. 110. 137. 138. 139. 141. 142. 143. 144. 145. 147. 159. 176. 224.
Romanino, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Romano, G., in Dresd. 88; in Mannh. 65.
Rombouts, S., in Zweibr. 68.
Römisch-Germanisches Mus. in Mainz 190. 194.
Römische Funde in Köln 239; im Mannh. Antik. Kab. 62.
Rondanini-Sammlg. 138. 143.
Roos, die, im Städel 232.
Ropp, Baron 160.
Roß, K. 220; L. 159. 176.
Rosenberg-Sammlg. 194.
Roselli, C., in d. Sammlg Solly 126.
Rossi, L. 87; P. 89.
Rotari, P. 91.
Rottenhammer, J., in Mannh. 65; in Münch. 149.
Rottmann, K. 222; in d. N. Pinak. 223; in d. Schackgal. 220.
Rubens, P. 45. 56. 57. 58; im A. Mus. 161; im Berl. K. F. Mus. 252; in Dresd. 87. 89. 91. 93; in d. Dresd. Kstk. 23; in Düsseldf. 57; in d. Gal. Max. I. v. B. 51, Max. II. Em. v. B. 53; in Kassel 73; in Lyon (aus Münch.) 104; in Mannh. 65; in Münch. 116. 149; in Prag 4; in Salzdahlum 71; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79. 112, Suermondt 179; im Städel 230.
Rudolf II. 3 ff. 18. 33. 41. 49. 139.
v. Rumohr, K. F. 160. 162. 166. 167.
Runck, Kastellan 40.
Runge, O., in Hambg. 236.
Rüstkammer, Dresd. 27.
Ruysch, R., in Düsseldf. 57; im Städel 230.
Ruysdael, J. u. S. v., im A. Mus. 161; in Kassel 73; in Leipzig 241; in Münch. 149; in d. Sammlg. Suermondt 179; im Städel 230. 231 in Zweibr. 68.
Ry, S. L. du 75.

S

Saburoff-Sammlg. 176.
Saftleven, H. de, im Städel 230; in Zweibr. 68.
Säkularisation 104. 105. 106. 116 f. 118. 123. 148. 150.
Salvator, St. 105.
Salzdahlum 60. 70. 76. 86. 98. 100. 107. 217.
Sandrart, J., in Münch. 149.
Sansovino im A. Mus. 177.
Sanssouci 76. 78. 79. 80. 81. 82. 84. 85. 86. 100. 110. 112. 113.
Sarto, A. del 160; im A. Mus. 179; in Dresd. 88; in Düsseldf. 58.
Sassetta, St., in d. Sammlg. Solly 126.
Satyr, Einschenkender 94; Lachender 139; Ruhender 13; Tanzender 71. 139.
Savary, A., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 112.
Savaldo, G., in d. Sammlg. Solly 127.
Scorel, J., in d. Sammlg. Solly 128.
Schackgalerie in Münch. 219 ff. 224.
Schadow, J. G. 113; im Berl. K. F. Mus. 251; in Hambg. 237; in d. Glypt. 146.
Schaffner, M., in Münch. 116.
Schalcken, G., in Düsseldf. 58; in Münch. 149.
Schaubstiftung 231. 233.
Schäufelein, H., in Leipzig 241; in d. Sammlg. Friedr. Wilh. I. v. Pr. 77; in Zweibr. 68.
Schedel, H. 12.
Scheits, M., in Hambg. 236.
Scheurl, Ch. 194.
Schiavone, A., in d. Sammlg. Solly 127.
Schilderey-Galerie, Kasseler 73.
Schildpattarbeiten in d. Münch. Kstk. 20.
Schiller 62. 63. 64.
Schinkel, K. F. 121. 122. 163. 165. 166. 167. 171. 180. 209. 243; in d. Nat. Gal. 225.
Schlegel, F. 124.
Schleifer, der 63.
Schleißheim 53. 55. 66. 99. 100. 103. 123. 125. 133. 148. 149. 150. 152. 156. 205.
Schlesinger, J. 166.
Schletterstiftung 240. 241.
Schlichten, J. F. v. d., in Mannh. 65.

Schloß in Berl. 32. 38. 48. 77. 85; in Charlottenbg. 84; in Dresd. 28. 30. 87. 92. 182; in Düsseldf. 57; in Heidelberg 156; in Mannh. 61. 62. 64. 69; in Münch. (s. Residenz); in Kassel 73; in Salzdahlum 70 f. 107; in Sanssouci 84; in Schleißheim 53.
Schlotheim, H. 26.
Schlüter, A. 35. 112. 249.
Schmieden 211.
Schmiedeeisen im Berl. Kstgew. Mus. 212.
Schmidt, W. 66. 67. 105; Hofschlosser 29.
Schmidt-Michelsensammlung 240. 241.
Schnorr v. Karolsfeld, J., in Leipzig 241.
Schongauer, M., in Leipzig 241; in Mannh. 65; in Zweibr. 68; -Schule in d. Sammlg. Solly 128.
Schoonjans, A., in Düsseldf. 58.
Schott, J. 39.
Schöpflin, D. 62.
Schreibzeug, indianisch. in d. Dresd. Kstk. 25.
Schultz, Staatsrat 128. 129. 165.
v. Schütz 114; Ch. G., im Städel 232.
Schwabestiftung 235. 237.
Schwarz, Ch. 149.
Schwarzach 117.
Schweiz, Relief d. 111. 112.
Schwerin 109. 110.
Schwetzingen 61.
v. Schwind, M., in d. Schackgal. 220. 224.
Sebastiansaltar 105. 183.
Seekatz, J. K., im Städel 232.
Seffner, C. L., in Leipzig 241.
Segantini, G., in Hambg. 237.
Seghers, H., im A. Mus. 179.
Seidl, G. v. 207.
Seidlitz, W. v. 248.
Seitz, R. 207.
Semper, G. 182. 202 f. 206. 209. 210.
Settignano, D. da, im A. Mus. 177.
Severus, Sept. 13. 112.
Siegel-Sammlg. im Berl. Hist. usw. Mus. 175; im German. Mus. 195.
Siena, M. da, in d. Sammlg. Solly 126.
Signorelli, L., in d. Sammlg. Solly 127.
Silber, J. 33.
Simon-Kabinett im Berl. K. F. Mus. 253.
Sintzenich, H. 66.
Sixtina-Madonna 98 f. 100.
Skulpturen, in Frankfurt a. M. 233; in Kassel 75; in Salzdahlum 71. 107; antike s. Antike; deutsche im Berl. Hist. usw. Mus. 174. 177. 178. 186; im Berl. K. F. Mus. 250. 253; in d. Dresd. Kstk. 23. 28; im German. Mus. 195; französische in d. Gall. d. XVIII. Jahrh. 44. 46; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78. 81; italienische im A. Mus. 177; im Berl. K. F. Mus. 250. 251; moderne im A. Mus. 164. 167. 177; in d. Glypt. 146; in Hambg. 237; in Leipzig 241; in d. Nat. Gal. 227.
Smissen, D., in Hambg. 236.
Smyrna 176.
Snyders, F. 45; in Düsseldorf 57; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 73; in Mannh. 65; in Salzdahlum 71; in d. Sammlg. Solly 128, Suermondt 179; im Städel 230.
Sokrates 84.
Solly-Sammlg. 125 ff. 160. 161.
Sommer, O. 232.
Sorgh, H. M., in Zweibr. 68.
South-Kensington-Mus. 201. 210.
Spanier im Berl. K. F. Mus. 252; in Dresd. 89. 183; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 53. 54; in Mannh. 65; in d. Sammlg. Suermondt 179.
Spedter, E., in Hambg. 236.
Spitzweg, K., in d. Schackgal. 220; im Städel 231.
Städel, J. F. 229 f. 231. 232; Städelscher Museumsverein 231. 233.
Städelsches Galeriegebäude 232; Institut 230 ff. 233.
Städtische Museen 234. 244. 257.
Städtisches Mus. in Leipzig 240 f.
Stallgebäude in Dresden 29. 87. 92. 96. 182.
Steen, J., im Städel 230; in Zweibr. 68.
v. Stein, K. 187.
Steine, antike geschnittene, im A. Mus. 159. 164; in d. Berl. Kstk. 37. 39. 111. 112; in Kassel 75; in d. Kstkk. 7; in Münch. 14; in d. Sammlgn. d. XVIII. Jahrh. 47; in d. Sammlg. Friedr. d. Gr. 82. 85.
Steinhausen, W., im Städel 231.
Steinhäuser, Cämmerier 87.
v. Steinle, E. J., in d. Schackgal. 220.
Stieff, Hofschlosser 40.
Stieler, J. K., in Münch. 222.
Stier, Farnesisch., im Münch. Antiqu. 15.
Stilnachahmung im Bayr. Nat. Mus. 207. 208; im Berl. Ägypt. Mus. 173; im German. Mus. 197. 198; in d. Kstgew. Muss. 204.
Stoffsammlg. im Berl. Kstgew. Mus. 212; im German. Mus. 195; in Magdeburg 243.
Stoppio, N. 13 f.
v. Stosch, Ph. 66. 82 ff. 85; -Sammlg. 83.
Strack, J. H. 226.
Strada, J. 13 f.
Strigel, B., im Berl. K. F. Mus. 250; in d. Sammlg. Boisserée 120, Solly 128; im Städel 232.
Strixner, J. N. 123.
Strozzi-Sammlg. 177.
Stübisch, W. 29.
Stüler, F. A. 170. 171. 172. 226. 255.
Stuttgart 84. 121. 122. 123. 214.
Suermondt-Sammlg. 179.
Sulkowski-Sammlg. 194.
Sumatra 33.

T

Tassaert, J. P., in Hambg. 237.
Technische Hochschule in Berlin ⟨Charlottenbg.⟩ 210.
Tempi-Madonna 150. 151. 160. 163.
Tenda-Madonna 150.
Teniers, D. d. J. 98; in Dresd. 91; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 73. 109; in Leipzig 241; in Salzdahlum 71; in d. Sammlg. Suermondt 179; d. Ä. u. J. im A. Mus. 161; in Münch. 149; in Zweibr. 68.
Terborch, G., in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 73; in d. Sammlg. Suermondt 179.
Terranuova-Madonna 179.
Thalia 63.
Theatrum mundi 7. 10 ff. 97. 131. 196.
Therese Kunig. v. Bayr. 54.
Thiem-Sammlg. 252.
Thieme-Sammlg. 240.
Thoma, H., im Städel 231.
Thonauer, H., 15.
Thorwaldsen, B. 122. 141; in d. Glypt. 146.
Tiarini, A., in Zweibr. 68.
Tieck, C. Fr. 127. 165. 169; L. 124.
Tiepolo, G. B., in Münch. 117; in Zweibr. 68.
Tintoretto im A. Mus. 179; in d. Dresd. Kstk. 23; in Düsseldf. 58; in Münch. 66. 116. 117. in Salzdahlum 71; in der Sammlg. Solly 127.
Tischbein, die, in Hambg. 236; J. B. W. 73; J. H. 99; J. H. W. im Städel 232.
Tizian, V. 23; im A. Mus. 179; in Dresd. 88. 89. 90. 93; in d. Dresd. Kstk. 23; in Düsseldf. 58; in Kassel 73; in Münch. 54. 66. 148; in d. Münch. Kstk. 18; in Prag 3. 4; in Salzdahlum 71; in d. Sammlg. Solly 127.
Tonarbeiten im A. Mus. 178; im Berl. Hist. usw. Mus. 174. 175.
Tonelli, G., in Dresd. 92.
Trajanssäule 60.
Treu, G. 183.
Trocadero-Museum in Paris 195.
Trübner, W., im Städel 231.
Trunkene Alte 61. 62.
Tura, C., in d. Sammlg. Solly 127.
Turin 3.
Türkisches in d. Münch. Kstk. 19.
v. Tschudi, H. 228. 255.

U

Ubertini, F., in d. Sammlg. Solly 126.
v. Uffenbach, Z. G. 100.
Uhrwerke in d. Berl. Kstk. 34. 37; in d. Dresd. Kstk. 23. 25. 26. 28; in d. Münch. Kstk. 20; in d. Kstkk. 9.
Ulenborch, G. 48.
Ungelder 39.
Urban VIII. 142.

V

Vandamme, R. 113.
Vasari, G. 41.
Vasensammlg. im A. Mus. 110. 158. 167. 176; im Dresd. Albert. 183; in Münch. 147. 154.
Vassé, L. C., in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 78.
Vatikanisches Museum 2. 142.
Veit, Ph. 231.
Velasquez, D., in Dresd. 89; in Düsseldf. 58. 59; in Mannh. 65; in d. Sammlg. Suermondt 179.
Velde, A. v. d., in Zweibr. 68.
Vendramin-Grabmal 177. 249.
Venedig 13. 14. 87. 88. 89. 99. 177. 249.
Venus 18. 78. 87. 96. 159; in Dresd. 94; Kapitolinische 94; v. Medici 63.
Verboekhoven, E. J., in d. N. Pinak. 224.
Verein usw. e. Mus. schles. Altert. 199; v. Hambg. Kstfreunden 238; d. Kstfreunde in Pr. 227.
Vereinigte Sammlgn. in Münch. 156. 205.
Vereinigg. z. Pflege kstl. Bildg. in d. Schule in Hambg. 238.
Vermeer, J., van Delft, in Dresd. 91.
Vernet, C. J., in Zweibr. 68.
Verona 139; L. da, in d. Sammlg. Solly 127.
Veronese, P. 58; im A. Mus. 179; in Dresd. 88; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 83; in Salzdahlum 71; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 79; im Städel 230; B., in d. Sammlg. Solly 127.
Verrocchio, A. del, im A. Mus. 178; in d. Sammlg. Solly 126.
Versailles 76.
Versammlg. dtsch. Geschichts- usw. Forscher 188.
Verschaffelt, P. A. v. 63. 64.
Viktorien 166.
Villio, Graf 89.
Vischer, P., d. J., im Berl. Hist. usw. Mus. 174, im K. F. Mus. 250.
Vittoria, A. 247.
Vitzthum, Graf 95.
Vivarini, die, im Berl. K. F. Mus. 249. 252; in d. Sammlg. Solly 127.
Vlieger, S. de, im Städel 230.
Voit, A. 223.
Volbehr, Th. 242. 243. 244.
Völkermuseum in Berl. 176. 254.
Volkmann, A., in Leipzig 241.
Voltaire 64.
Vorderasiatisches Mus. in Berl. 254. 255.
Vorträge im Bayr. Nat. Mus. 206; im Berl.

Kstgew. Mus. 211; in d. Kstgew. Muss. 202. 206; in d. Muss. 246.
Vos, C. de, in d. Sammlg. Solly 128; in Zweibr. 68.

W

Waagen, G. F. 167. 168. 177. 180.
Wackenroder, W. H. 124.
Wackerbarth, Graf 87.
Wachsbildnisse in d. Berl. Kstk. 35.
Waffen im German. Mus. 194. 197; in d. Münch. Kstk. 19. 52; -Halle im Bayr. Nat. Mus. 207.
Wagener, H. W. 225 f. 227. 228.
Wagner, J. M. 135. 137. 140 ff. 150. 151. 159.
Waldmüller, F. G., in Hambg. 237; im Städel 231.
Wallenstein-Sammlg. 91.
Wallerstein-Sammlg. 152.
Wallraf, Ferd. Fr. 119. 124. 239; -Richartz-Mus. in Köln 124. 239.
Wassena-Obdani-Sammlg. 75.
Watteau, J. A., in Mannh. 65; in d. Sammlgn. Friedr. d. Gr. 77 f. 84 f.
Weck, A. 24.
Weckhardt, G. 24.
Weimar 216.
v. Weizenfeld, J. N. 55.
Weltausstellung, Londoner 201. 209. 210. 214; Pariser 210.
Weltenburg 116.
Werff, A. v. d., 217; in Düsseldf. 57; in Kassel 72; in Mannh. 65; in Münch. 149.
Werkzeuge in d. Dresd. Kstk. 23. 29.
Westindisches in d. Berl. Kstk. 111. 112.
Wettenhausen 116.
Wieland, Ch. M. 59.
Wien 82. 91. 95. 98. 120. 139. 148. 168. 211. 225.
Wilhelm IV. v. Bayern 17; V. v. B. 15. 17. 41. 59; Wilhelm VIII. v. Hessen-Kassel 72 f. 109; Wilhelm I. v. Württemberg 214.
Wilhelm, Meister, in d. Sammlg. Boisserée 120.
Wilhelmine v. Bayreuth 40. 79. 84.
Wilhelmshöhe 74.
Winckelmann, J. 47. 83. 85. 90. 95. 135.
Winterkönig, der 19. 52.
v. Wiser 58.
Wittelsbacher Mus. 205.
Wolf, A., in d. Schackgal. 221. 222; J. A., in Münch. 149.
Wolff, E. 159. 160.
Wolfgang Wilhelm v. Pfalz-Neubg. 56.
Wolgemut, A. 105; in Münch. 117.
Woltmann, A. 180.
Wouwerman, Ph., im A. Mus. 161; in Dresd. 91; in Düsseldf. 57; in d. Gal. Max. II. Em. v. B. 54; in Kassel 72. 73; in Leipzig 241; in Münch. 149; in d. Sammlg. Suermondt 179; in Zweibr. 68.
Würzburg 117. 137. 149.
Wynants, J., in Zweibr. 68.

Z

Zacchia, P. d. Ä., in d. Sammlg. Solly 126.
Zanetti, A. M. 88. 89.
Zeichnungsakademie in Mannh. 63. 64. 65.
Zeughaus in Berl. 174. 210.
Zimmereinrichtungen im Berl. Kstgew. Mus. 211; im German. Mus. 107. 197. 198; in Magdebg 243.
Zoppo, M., in d. Sammlg. Solly 127.
Zugänglichkeit d. A. Mus. 168; d. Berl. Kupf. Kab. 178; d. Berl. Sammlgn. Anfg. XIX. Jahrh. 111; d. Dresd. Kstk. 28 f.; d. Dresd. Kupf. Kab. 97; d. Kstkk. 41; d. Münch. Glypt. 147; d. Münch. Kstk. 29; d. Münch. Kupf. Kab. 106; der Prager Kstk. 4; d. Sammlgn. im XVIII. Jahrh. 100, im XIX. u. XX. Jahrh. 246. 256; d. Sammlgn. in Kassel 75. 109, in Salzdahlum 72, in Sanssouci 85.
Zweibrücken 67 f. 69. 102.
Zweiggalerien 148. 155 f.
Zwinger in Dresden 31. 86. 96.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Seite

Silberzimmer im Grünen Gewölbe zu Dresden 24
Der Große Kurfürst. Eisenstatuette von G. Leygebe im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, ehemals in der Kunstkammer 32
Kunstkabinett des XVII. Jahrhunderts. Aus L. Begers »Thesaurus Brandenburgicus«. Berlin 1696—1701 40
Kurfürst Maximilian I. von Bayern. Radierung von W. Hollar nach A. van Diepenbeeck. Widmungsblatt aus R. P. Th. Carletons »Philosophia Universa etc.« Antwerpen 1649 48
Johann Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Gemälde von J. F. van Douven in der Älteren Pinakothek zu München, ehemals in der Gemäldegalerie zu Düsseldorf 56
Wand aus dem Rubenssal der Gemäldegalerie Johann Wilhelms zu Düsseldorf. Aus Ch. de Mechels »La Galérie Elektorale de Dusseldorf«. Basel 1778 60
Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz. Kupferstich von Ch. de Mechel nach Nic Guibal. Widmungsblatt aus »La Galérie Electorale de Düsseldorf« 64
Herzog Anton Ulrich von Braunschweig. Gemälde von Tobias Querfurt (?) im Herzoglichen Museum zu Braunschweig 72
Friedrichsplatz mit Museum Fridericianum zu Kassel 76
Innenansicht der Galerie von Sanssouci 80
König August III. von Sachsen. Kupferstich von J. J. Balechou nach dem Gemälde von H. Rigaud. Erstes Blatt aus »Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galérie Royale de Dresde«. Dresden 1753—1757 88
König Ludwig I. von Bayern als Mäzen. Karton von W. von Kaulbach für die Fresken an der Außenseite der Neueren Pinakothek zu München 136
Römischer Saal in der Glyptothek zu München 144
Die Ältere Pinakothek zu München, Südfront 152
König Friedrich Wilhelm III. von Preußen als Imperator. Bronzestatue von A. Kiss im Lichthof der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, ehemals in der Rotunde des Alten Museums zu Berlin 156
Altes Museum zu Berlin. Aus »Sammlung architektonischer Entwürfe von K. F. Schinkel«. Berlin 1866. Bd. I 160
Innenansicht der Rotunde im Alten Museum zu Berlin 168
Römischer Kuppelsaal im Neuen Museum zu Berlin. Aus A. Stülers »Das Neue Museum«. Berlin 1862 176

Gemäldegalerie zu Dresden. Vom Zwinger aus gesehen 184
Brunnenhof im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg 192
Teilansicht aus dem Kirchensaal im Bayrischen Nationalmuseum zu München 208
Nationalgalerie zu Berlin mit Kolonaden 224
Italienisches Kabinett im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin 248
Ehrenhof mit Pergamon- und Deutschem Museum nach A. Messels Entwürfen zu den Erweiterungsbauten der Berliner Museen 256

BERICHTIGUNGEN

S. 2 Zeile 16 von unten: kein Komma nach Rom.
S. 18 Zeile 10 von unten: »durchaus nicht« statt »durchaus«.
S. 58 Zeile 1 von oben: »Schoonjans« statt »Schoonjons«.
S. 61 Zeile 9 von unten: »Fünfunddreißig« statt »Fünfundzwanzig«.
S. 68 Zeile 13 von oben: »Wynants« statt »Wynauts«.
S. 72 Zeile 16 von unten: »betraut« statt »bettaut«.
S. 73 Zeile 4 von unten: »Tageszeiten« statt »Jahreszeiten«.
S. 118 Zeile 7 von oben: »usw.« statt »u.«
S. 172 Zeile 6 von unten: »jener« statt »dieser«.
S. 173 Zeile 7 von oben: »vorgeschichtlich« statt »vaterländisch«.
S. 188 Zeile 11 von oben: »partikularistisch« statt »portikularistisch«.
S. 199 Zeile 5 von oben: ergänze nach »Provinzialmuseum«: »in Breslau«.
S. 207 Zeile 4 von oben: »dieses« statt »diese«.
S. 239 Zeile 1 von unten: kein Komma nach Sammlung.
S. 241 Zeile 5 von oben: »Wouwerman« statt »Wouwermans«.

DRUCK VON POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
2210
S4

Scherer, Valentin
Deutsche Museen